This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

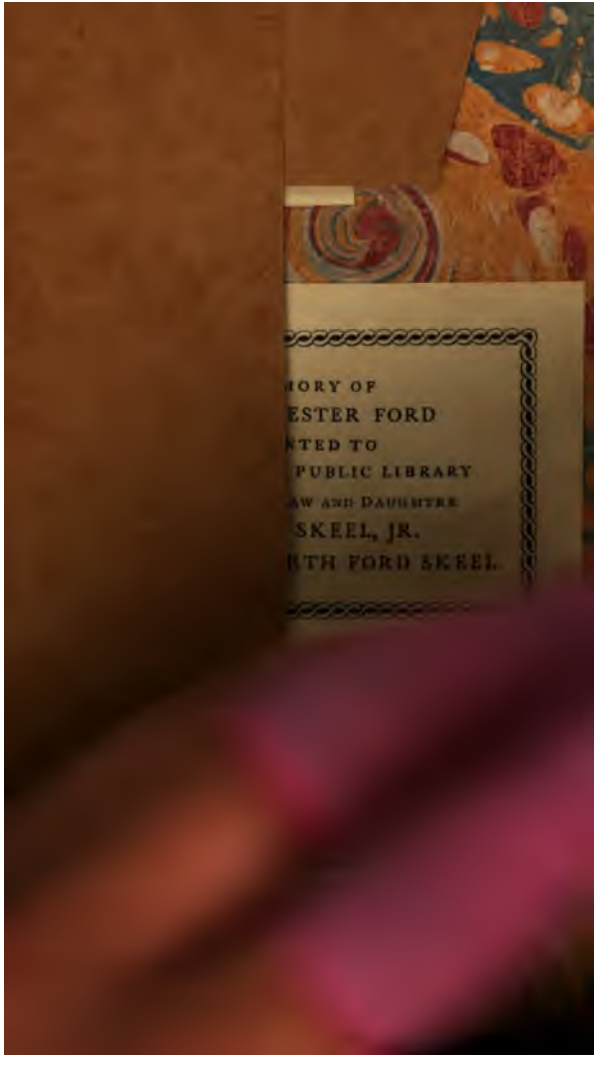
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

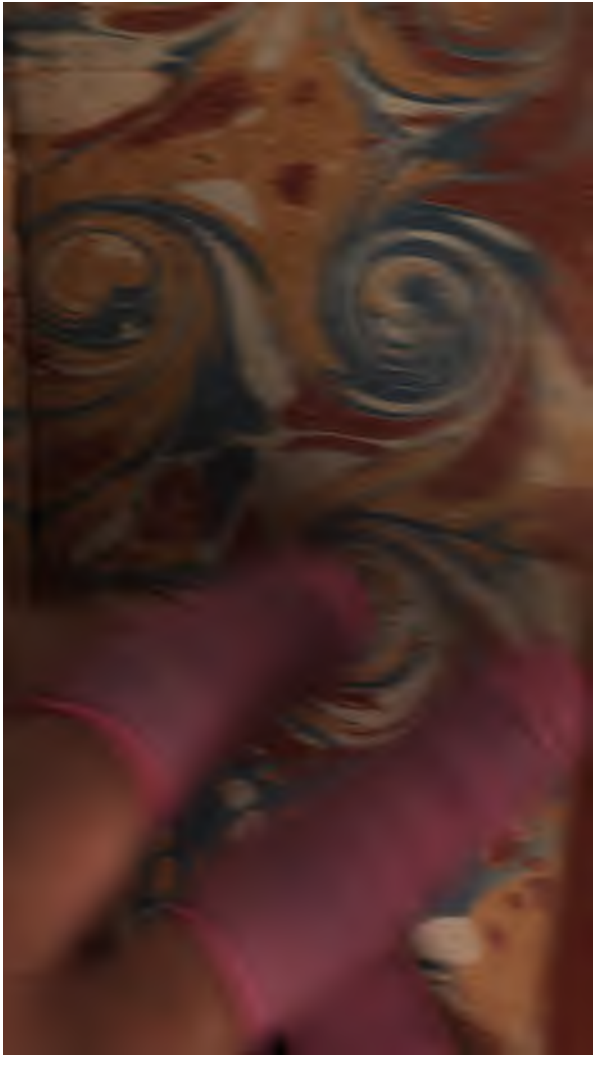
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

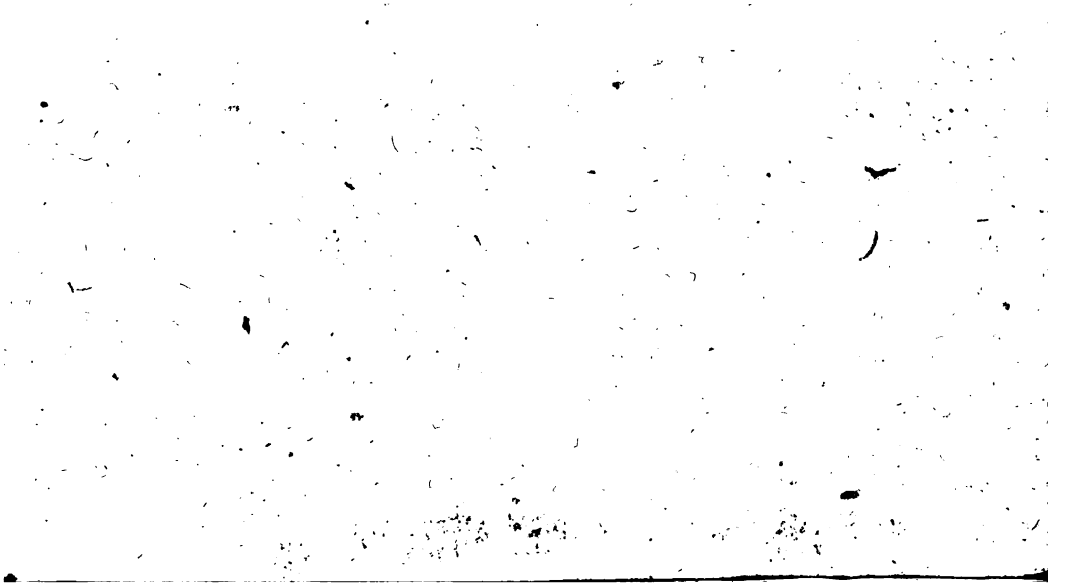
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

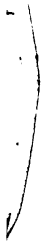
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 00104631 1


ORY OF
ESTER FORD
NTED TO
PUBLIC LIBRARY
AW AND DAUGHTER
SKEEL, JR.
RTH FORD SKEEL





v. 19
CBGC
Rousseau



COLLECTION

COMPLETE

DES ŒUVRES

DE

J. J. ROUSSEAU,

TOME DIX-NEUVIEME.

COLLECTION
COMPLETE
DES ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU,
Citoyen de Geneve.

TOME DIX-NEUVIEME.

Contenant le IIIe. Volume du Dictionnaire de *Muſique.*

A GENEVE.

M. DCC. LXXXII.

M.L.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
72164B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
B 1940 L

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

TOME TROISIEME.

SLUGMAN 23'40

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE,

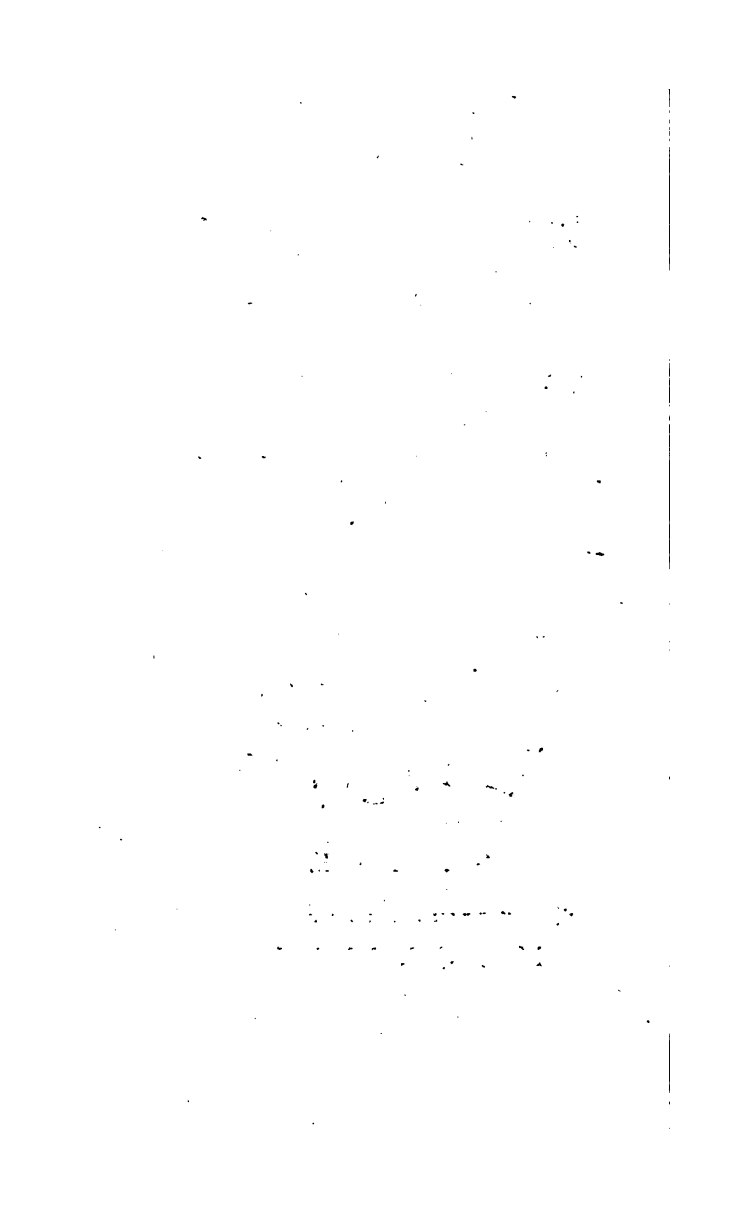
PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut pſallendi materiem diſcerent.
Martian. Cap.

TOME TROISIEME.

GENEVE.

M. DCC. LXXXI.



DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

R.

RANZ-DES-VACHES. Air célebre parmi les Suiſſes, & que leurs jeunes Bouviers jouent ſur la Cornemuſe en gardant le bétail dans les montagnes. Voy. l'Air noté, *Pl.* N. Voyez auſſi l'article MUSIQUE où il eſt fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Syſtême à *Ravalement* eſt celui qui, au lieu de ſe borner à quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-deſſous de l'*ut* d'en-bas, une Quarte au-deſſus de l'*ut* d'en-haut, & embraſſant ainſi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il

n'y a gueres que ces Inſtrumens ſur leſquels on puiſſe embraſſer cinq Octaves. Les Inſtrumens aigus paſſent même rarement l'*ut* d'en-haut ſans jouer faux, & l'Accord des Baſſes ne leur permet point de paſſer l'*ut* d'en-bas.

RE. Syllabe par laquelle on ſolfie la ſeconde Note de la Gamme. Cette Note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D. & GAMME.)

RECHERCHE, *ſ. f.* Eſpece de Prélude ou de Fantaiſie ſur l'Orgue ou ſur le Clavecin, dans laquelle le Muſicien affecte de rechercher & de raſſembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un Concert. Cela ſe fait ordinairement ſur-le-champ ſans préparation, & demande, par conſéquent, beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches* ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur ſe donne la liberté de faire ſur certaines Notes de ſa Partie, ſuſpendant la Meſure, parcourant les diverſes cordes du Mode, & même en ſortant quelquefois, ſelon les idées de

ſon génie & les routes de ſon goſier, tandis que tout l'Accompagnement s'arrête juſqu'à ce qu'il lui plaiſe de finir.

RÉCIT, *ſ. m.* Nom générique de tout ce qui ſe chante à voix ſeule. On dit, un *Récit* de Baſſe, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce ſens aux Inſtrumens. On dit un *Récit* de Violon, de Flûte, de Haut-bois. En un mot *Réciter* c'eſt chanter ou jouer ſeul une Partie quelconque, par oppoſition au Chœur & à la Symphonie en général, où pluſieurs chantent ou jouent la même Partie à l'uniſſon.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où regne le Sujet principal, & dont toutes les autres ne ſont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoiſe, *les Récits ne ſont point aſſujettis à la Meſure comme les Airs.* Un *Récit* eſt ſouvent un Air, & par conſéquent Meſuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif?*

RECITANT. *Partic.* Partie *Récitante* eſt celle qui ſe chante par une ſeule Voix, ou ſe joue par un ſeul Inſtrument; par oppoſition aux Par-

ties de Symphonie & de Chœur qui ſont exécutées à l'uniſſon par pluſieurs Concertans. (V. RÉCIT.)

RÉCITATION, *ſ. f.* Action de Réciter la Muſique. (Voy. RÉCITER.)

RECITATIF, *ſ. m.* Diſcours récité d'un ton muſical & harmonieux. C'eſt une maniere de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Muſique, dans laquelle le Muſicien doit imiter, autant qu'il eſt poſſible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant eſt nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en ſert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être ſoutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractere de la Langue; plus la Langue eſt accentuée & mélodieuſe, plus le *Récitatif* eſt naturel, & approche du vrai diſcours : il n'eſt que l'Accent noté dans une Langue vraiment muſicale; mais dans une Langue peſante, ſourde & ſans accent, le *Récitatif* n'eſt que du chant,

des cris, de la Pſalmodie : on n'y reconnoît plus la parole. Ainſi le meilleur *Récitatif* eſt celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me ſemble, le ſeul vrai principe tiré de la nature de la choſe, ſur lequel on doive ſe fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poéſie étoit en *Récitatif*, parce que la Langue étant mélodieuſe, il ſuffiſoit d'y ajouter la Cadence du Mètre & la Récitation ſoutenue, pour rendre cette Récitation tout-à-fait muſicale ; d'où vient que ceux qui verſifioient appelloient cela *chanter*. Cet uſage, paſſé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poëtes, *je chante*, lorſqu'ils ne font aucune ſorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne ſauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'eſt cette diſtinction même qui nous a rendu le *Récitatif* néceſſaire. La Muſique domine trop dans nos Airs, la Poéſie y eſt preſque oubliée. Nos Drames lyriques ſont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne ſe-

roit qu'une ſuite d'Airs ennuieroit preſque autant qu'un ſeul Air de la même étendue. Il faut couper & ſéparer les Chants par de la parole; mais il faut que cette parole ſoit modifiée par la Muſique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit reſter la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Piece, ſeroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le paſſage du diſcours au Chant, & réciproquement, eſt trop diſparate; il choque à la fois l'oreille & la vraiſemblance: deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne ſauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* eſt le moyen d'union du Chant & de la parole; c'eſt lui qui ſépare & diſtingue les Airs, qui repoſe l'oreille étonnée de celui qui précede, & la diſpoſe à goûter celui qui ſuit: enfin c'eſt à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'eſt que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut ſe rendre ſans ſortir de la Langue donnée, & ſans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne meſure point le *Récitatif* en chantant. Cette Meſure, qui caractériſe les Airs, gâteroit la déclamation

récitative. C'eſt l'Accent, ſoit grammatical, ſoit oratoire, qui doit ſeul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abaiſſement. Le Compoſiteur, en notant le *Récitatif* ſur quelque Meſure déterminée, n'a en vue que de fixer la correſpondance de la Baſſe-continue & du Chant, & d'indiquer, à-peu-près, comment on doit marquer la quantité des ſyllabes, cadencer & ſcander les vers. Les Italiens ne ſe ſervent jamais pour leur *Récitatif* que de la Meſure à quatre Tems; mais les François entre-mêlent le leur de toutes ſortes de Meſures.

Ces derniers arment auſſi la Clef de toutes ſortes de tranſpoſitions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs: ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel: la quantité de Modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Tranſitions, faiſant que la Tranſpoſition convenable à un Ton ne l'eſt plus à ceux dans leſquels on paſſe, multiplieroit trop les Accidens ſur les mêmes Notes; & rendroit le *Récitatif* preſque impoſſible à ſuivre, & très difficile à noter.

En effet, c'eſt dans le *Récitatif* qu'on doit faire uſage des Tranſitions harmoniques les plus recherchées, & des plus ſavantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un ſentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expreſſion, ne permettent gueres au Compoſiteur de s'éloigner du Ton principal; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un ſi court eſpace, il n'offriroit que des Phraſes étranglées, entaſſées, & qui n'auroient ni liaiſon, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Muſique Françoiſe, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif*, où les expreſſions, les ſentimens, les idées varient à chaque inſtant, on doit employer des Modulations également variées qui puiſſent repréſenter par leurs contextures, les ſucceſſions exprimées par le diſcours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne ſont pas bornées aux Intervalles muſicaux; elles ſont infinies & impoſſibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine préciſion, le Muſicien, pour ſuivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il eſt poſſible; & afin de porter dans l'eſprit des

Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Tranſitions qui les ſuppoſent : ſi, par exemple, l'Intervalle du ſemi-Ton majeur au mineur lui eſt néceſſaire, il ne le notera pas, il ne ſauroit ; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un paſſage enharmonique. Une marche de Baſſe ſuffit ſouvent pour changer toutes les idées, & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reſte, comme il importe que l'Auditeur ſoit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Baſſe, qui doit faire ſon effet ſans être écoutée, il ſuit de-là que la Baſſe doit reſter ſur la même Note autant qu'il eſt poſſible ; car c'eſt au moment qu'elle change de Note & frappe une autre corde, qu'elle ſe fait écouter. Ces momens étant rares & bien choiſis, n'uſent point les grands effets ; ils diſtraiſent moins fréquemment le Spectateur & le laiſſent plus aiſément dans la perſuaſion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agiſſe continuellement ſur ſon oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que

ces Basses perpétuellement sautillantes, qui courent de Croche en Croche après la succession harmonique, & font, sous la Mélodie de la Voix, une autre maniere de Mélodie fort plate & fort ennuyeuse. Le Compositeur doit savoir prolonger & varier ses Accords sur la même Note de Basse, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Basse, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du Drame, à séparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étoufdiffement que donneroit la continuité du grand bruit; mais, quelqu'éloquent que soit le Dialogue, quelqu'énergique & savant que puisse être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet; parce que ce n'est point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Musique, & que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'Opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scenes, abusent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même,

il ennuie, parce qu'il dure trop, & que ce n'eſt pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démoſthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin ; mais il ne s'enſuivroit pas de-là que Démoſthène fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement ; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célebre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expreſſion que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois ; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoiſſeurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle ; l'effet de ces morceaux montre aſſez

que le défaut qu'on impute au genre n'eſt que dans la maniere de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancone, un morceau de *Récitatif* d'une ſeule ligne, & ſans autre Accompagnement que la Baſſe, faire un effet prodigieux non-ſeulement ſur les Profeſſeurs de l'Art, mais ſur tous les Spectateurs. « C'étoit, dit-il, au commencement du troiſieme Acte. A chaque repréſentation un ſilence profond dans tout le Spectacle annonçoit les approches de ce terrible morceau. On voyoit les viſages pâlir, on ſe ſentoit friſſonner, & l'on ſe regardoit l'un l'autre avec une ſorte d'effroi : car ce n'étoient ni des pleurs, ni des plaintes; c'étoit un certain ſentiment de rigueur âpre & dédaigneuſe qui troubloit l'ame, ſerroit le cœur & glaçoit le ſang ». Il faut tranſcrire le paſſage original ; ces effets ſont ſi peu connus ſur nos théâtres que notre Langue eſt peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del ſecolo preſente nel Dramma che ſi rapreſentava in Ancona, v'era ſu'l principio dell' Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri ſtromenti che

dal Baſſo ; per cui , tanto in noi profeſſori , quanto negli aſcoltanti , ſi deſtava una tal e tanta commozione di animo , che tutti ſi guardavano in faccia l'un l'altro , per la evidente mutazione di colore che ſi faceva in ciaſcheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo beniſſimo che le parole erano di ſdegno ,) ma di un certo rigore e freddo nel ſangue , che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte ſi recitò il Dramma , e ſempre ſeguì l'effetto ſteſſo univerſalmente ; di che era ſegno palpabile il ſommo previo ſilenzio , con cui l'Uditorio tutto ſi apparecchiava à goderne l'effetto.

RECITATIF ACCOMPAGNÉ eſt celui auquel , outre la Baſſe-continue , on ajoute un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement , qui ne peut gueres être ſyllabique , vu la rapidité du débit , eſt ordinairement formé de longues Notes ſoutenues ſur des Meſures entieres , & l'on écrit pour cela ſur toutes les Parties de Symphonie le mot *Soſtenuto* , principalement à la Baſſe , qui , ſans cela , ne frapperoit que des coups ſecs & détachés à chaque changement de Note , comme dans le *Récitatif* ordinaire ; au lieu

qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on sent quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus du *Récitatif*. Mais souvent un *Récitatif* ordinaire se change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Mesure & de la Mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les Parties *à Tempo* ou *à Battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent musical & se développe à l'instant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée de la même maniere par quelqu'autre réflexion vive & impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & mesurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

On mesure encore le *Récitatif*, lorsque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & mesuré lui-même, oblige le *Récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *Récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *Récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant & l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus raviſſant, de plus énergique dans toute la Muſique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui-même tout ce que la Muſique fait entendre. Juſqu'ici la Muſique Françoiſe n'a su faire aucun uſage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée

dans une ſcene du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une ſituation vive, ainſi traitée, en devenoit plus intéreſſante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des ſcenes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin?

RÉCITER, *v. a.* & *n.* C'eſt chanter ou jouer ſeul dans une Muſique, c'eſt exécuter un *Récit*. (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME, *ſ. f.* C'eſt dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verſet. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle ſimple porté à ſon Octave. Ainſi la Treizieme, compoſée d'une Sixte & de l'Octave, eſt une *Sixte redoublée*; & la Quinzieme, qui eſt une Octave ajoutée à l'Octave, eſt une Octave *redoublée*. Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoute deux, l'Intervalle eſt triplé; quadruplé, quand on ajoute trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom paſſe ſept en nombre, eſt tout au moins *redoublé*. Pour trouver le ſimple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejet-

tez ſept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet Intervalle, & le reſte ſera le nom de l'Intervalle ſimple : de treize rejettez ſept, il reſte ſix ; ainſi la Treizieme eſt une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois ſept ou quatorze, il reſte un : ainſi la Quinzieme eſt un Uniſſon triplé, ou une Octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle ſimple quelconque, ajoutez-y ſept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle ſimple, ajoutez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION, *ſ. f.* Suite de Notes deſcendant diatoniquement. Ce terme, non plus que ſon oppoſé, *Déduction*, n'eſt gueres en uſage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaiſon de tous les Couplets d'une Chanſon par les mêmes paroles & par le même Chant, qui ſe dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la premiere fois par le ſieur Delaire en 1700, laquelle détermine, ſur la marche diatonique de la Baſſe, l'Accord convenable à chaque degré du Ton, tant en Mode

majeur qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en descendant.

On trouve, *Pl.* L. *Fig.* 6, cette formule chiffrée sur l'Octave du Mode majeur, & *Fig.* 7, sur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *Regle*, tant que l'Auteur sera resté dans l'Harmonie simple & naturelle que comporte le Mode. S'il sort de cette simplicité par des Accords par suppositions ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des Chiffres convenables; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de Ton: mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *Regle de l'Octave*, & cette *Regle* doit s'étudier sur la Basse-fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *Regles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Regles*; c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les loix qu'on leur donne. Cette faute est dans l'Accompagnement de la sixieme Note dont l'Accord chiffré d'un 6, peche

contre les regles ; car il ne s'y trouve aucune liaiſon, & la Baſſe-fondamentale deſcend diatoniquement d'un Accord parfait ſur un autre Accord parfait ; licence trop grande pour pouvoir faire *Regle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaiſon, en ajoutant une Septieme à l'Accord parfait de la Dominante ; mais alors cette Septieme, devenue Octave ſur la Note ſuivante, ne ſeroit point ſauvée, & la Baſſe-fondamentale, deſcendant diatoniquement ſur un Accord parfait, après un Accord de Septieme, feroit une marche entiérement intolérable.

On pourroit auſſi donner à cette ſixieme Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaiſon ; mais ce ſeroit fondamentalement un Accord de Septieme avec Tierce mineure, où la Diſſonance ne ſeroit pas préparée ; ce qui eſt encore contre les *Regles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte ſur cette ſixieme Note, & ce ſeroit alors l'Accord parfait de la Seconde ; mais je doute que les Muſiciens approuvaſſent un Renverſement auſſi mal entendu que celui-là ; Renverſement que l'oreille n'adopte point, & ſur un Ac-

cord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante, en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septieme, & alors la Sixte ſimple iroit très-bien ſur la ſixieme Note qui ſuit ; mais la Sixte-Quarte iroit très-mal ſur la Dominante, à moins qu'elle n'y fût ſuivie de l'Accord parfait ou de la Septieme ; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Regle* qui ſert non-ſeulement dans la pratique, mais de modele pour la pratique, ne doit point ſe tirer de ces combinaiſons théoriques rejettées par l'oreille ; & chaque Note, ſur-tout la Dominante, y doit porter ſon Accord propre, lorſqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une choſe certaine, que nos *Regles* ſont mauvaiſes, ou que l'Accord de Sixte, dont on Accompagne la ſixieme Note en montant, eſt une faute qu'on doit corriger, & que pour Accompagner régulierement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un ſeul Accord à lui donner, ſavoir celui de Septieme ; non une Septieme fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche ſe ſauver que d'une autre Septieme, ſeroit

ſeroit une faute ; mais une Septieme renverſée d'un Accord de Sixte-ajoutée ſur la Tonique. Il eſt clair que l'Accord de la Tonique eſt le ſeul qu'on puiſſe inſérer réguliérement entre l'Accord parfait ou de Septieme ſur la Dominante, & le même Accord ſur la Note ſenſible qui ſuit immédiatement. Je ſouhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne ; je ſuis ſûr au moins qu'ils la trouveront réguliere.

RÉGLER LE PAPIER. C'eſt marquer ſur un papier blanc les Portées pour y noter la Muſique. (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RÉGLEUR, *ſ. m.* Ouvrier qui fait profeſſion de régler les papiers de Muſique. (Voyez COPISTE.)

RÉGLURE, *ſ. f.* Maniere dont eſt réglé le papier. *Cette Réglure eſt trop noire. Il y a plaiſir de Noter ſur une Réglure bien nette.* (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RELATION, *ſ. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle, conſidéré par le genre de cet Intervalle. La *Relation* eſt *juſte*, quand l'Intervalle eſt juſte, majeur ou mineur ; elle eſt *fauſſe*, quand il eſt

ſuperflu ou diminué. (Voyez INTERVALLE.)

Parmi les *fauſſes Relations*, on ne conſidere comme telles dans l'Harmonie, que celles dont les deux Sons ne peuvent entrer dans le même Mode. Ainſi le Triton, qui dans la Mélodie eſt une *fauſſe Relation*, n'en eſt une dans l'Harmonie que lorſqu'un des deux Sons qui le forment, eſt une corde étrangere au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'eſt pas toujours une *fauſſe Relation*. Les Octaves diminuée & ſuperflue, étant non-ſeulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, ſont toujours de *fauſſes Relations*. Il en eſt de même des Tierces & des Sixtes diminuée & ſuperflue, quoique la derniere ſoit admiſe aujourd'hui.

Autrefois les *fauſſes Relations* étoient toutes défendues. A préſent elles ſont preſque toutes permiſes dans la Mélodie, mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux Sons qui forment la *fauſſe Relation*, ne ſoit admis que comme Note de goût, & non comme partie conſtitutive de l'Accord.

On appelle encore *Relation enharmonique*, entre deux cordes qui ſont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui ſe trouve entre le Dièſe de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'eſt, par le Tempérament, la même touche ſur l'Orgue & ſur le Clavecin; mais en rigueur ce n'eſt pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE, *adj.* Les Sons *Remiſſes* ſont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remiſſe* eſt l'oppoſé d'*Intenſe*, & il y a cette différence entre *Remiſſe* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intenſe* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* ſe diſent de la ſenſation que le Son porte à l'oreille; au lieu qu'*Intenſe* & *Remiſſe* ſe rapportent plutôt à la cauſe qui le produit.

RENFORCER, *v. a. pris en ſens neutre.* C'eſt paſſer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en enflant & augmentant les Sons, ſoit ſur une Tenue, ſoit ſur une ſuite de Notes, juſqu'à ce qu'ayant

atteint celle qui ſert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne enſuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Muſique par le mot *Creſcendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE, *ſ. f.* Retour du ſujet, ſur-tout après quelques Pauſes de ſilence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Deſſein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renverſé* eſt oppoſé à *Direct.* (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il eſt oppoſé à *Fondamental.* (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT, *ſ. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui compoſent les Accords, & dans les Parties qui compoſent l'Harmonie : ce qui ſe fait en ſubſtituant à la Baſſe, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Deſſus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu, & réciproquement.

Il eſt certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui eſt celui de la génération de l'Accord même : mais les circonſtances d'une ſucceſſion, le goût, l'expreſſion,

le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent ſouvent le Compoſiteur de changer cet ordre en renverſant les Accords, & par conſéquent la diſpoſition des Parties.

Comme trois choſes peuvent être ordonnées en ſix manieres, & quatre choſes en vingt-quatre manieres, il ſemble d'abord qu'un Accord parfait devroit être ſuſceptible de ſix *Renverſemens*, & un Accord diſſonant de vingt-quatre; puiſque celui-ci eſt compoſé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renverſement* ne conſiſte qu'en des tranſpoſitions d'Octaves. Mais il faut obſerver que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renverſemens* toutes les diſpoſitions différentes des Sons ſupérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainſi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi ſol*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même *Renverſement*, & ne portent qu'un même nom; ce qui réduit à trois tous les *Renverſemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord diſſonant; c'eſt-à-dire, à autant de *Renverſemens* qu'il entre de différens Sons dans

l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne ſont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Baſſe-fondamentale ſe fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, ſi la Baſſe-fondamentale eſt retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel eſt gardé dans les Accords, l'Harmonie eſt directe. Dès que cet ordre eſt changé, ou que les Sons fondamentaux, ſans être au grave, ſe font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie eſt *renverſée*. *Renverſement* de l'Accord, quand le Son fondamental eſt tranſpoſé ; *Renverſement* de l'Harmonie, quand le Deſſus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Baſſe.

Par-tout où un Accord direct ſera bien placé, ſes *Renverſemens* ſeront bien placés auſſi, quant à l'Harmonie ; car c'eſt toujours la même ſucceſſion fondamentale. Ainſi à chaque Note de Baſſe-fondamentale, on eſt maître de diſpoſer l'Accord à ſa volonté, & par conſéquent de faire à tout moment des *Renverſemens* différens ; pourvu qu'on ne change point la ſucceſſion réguliere & fondamentale, que les Diſſonances

ſoient toujours préparées & ſauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note ſenſible monte toujours, & qu'on évite les fauſſes Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences myſtérieuſes que mettent les Compoſiteurs entre les Accords où le Deſſus ſyncope, & ceux où la Baſſe doit ſyncoper; comme, par exemple, entre la Neuvieme & la Seconde: c'eſt que dans les premiers l'Accord eſt direct & la Diſſonance dans le Deſſus; dans les autres l'Accord eſt *renverſé*, & la Diſſonance eſt à la Baſſe.

A l'égard des Accords par ſuppoſition, il faut plus de précautions pour les *Renverſer*. Comme le Son qu'on ajoute à la Baſſe eſt entiérement étranger à l'Harmonie, ſouvent il n'y eſt ſouffert qu'à cauſe de ſon grand éloignement des autres Sons, qui rend la Diſſonance moins dure. Que ſi ce Son ajouté vient à être tranſpoſé dans les Parties ſupérieures, comme il l'eſt quelquefois; ſi cette tranſpoſition n'eſt faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne ſauroit ſe pratiquer heureuſement ſans retrancher quelque

autre Son de l'Accord. V. au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renverſement* ne dépend que de l'étude & de l'art : le choix eſt autre choſe ; il faut de l'oreille & du goût ; il y faut de l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renverſement* ſoit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'eſt pas pour l'effet & l'expreſſion. Il eſt certain que la Baſſe-fondamentale eſt faite pour ſoutenir l'Harmonie & régner au-deſſous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverſe* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raiſons pour cela ; ſans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Muſiques récentes, où les Deſſus chantent quelquefois comme des Baſſes, & les Baſſes toujours comme des Deſſus, où tout eſt confus, *renverſé*, mal ordonné, ſans autre raiſon que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renverſemens* d'un Accord, autant qu'une ſeule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI, *ſ. m.* Signe figuré à vo-

lonté, placé communément au-deſſus de la Portée, lequel correſpondant à un autre ſigne ſemblable, marque qu'il faut, d'où eſt le ſecond, retourner où eſt le premier, & de-là ſuivre juſqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION, *ſ. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'eſt ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les cordes eſſentielles du Mode, celles qui compoſent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus ſouvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette Triade, les deux extrêmes; c'eſt-à-dire, la Finale & la Dominante, qui ſont proprement la Répercuſſion du Ton, doivent être plus ſouvent rebattues que celle du milieu qui n'eſt que la Répercuſſion du Mode. (Voyez TON & MODE.)

RÉPÉTITION, *ſ. f.* Eſſai que l'on fait en particulier d'une Piece de Muſique que l'on veut exécuter en public. Les *Répétitions* ſont néceſſaires pour s'aſſurer que les copies ſont exactes, pour que les Acteurs puiſſent prévoir leurs Parties, pour qu'ils ſe concertent & s'accordent bien en-

ſemble, pour qu'ils ſaiſiſſent l'eſprit de l'ouvrage, & rendent fidélement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* ſervent au Compoſiteur même pour juger de l'effet de ſa Piece, & faire les changemens dont elle peut avoir beſoin.

RÉPLIQUE, *ſ. f.* Ce terme en Muſique ſignifie la même choſe qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en compoſition l'on appelle auſſi *Réplique* l'Uniſſon de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a néceſſairement des *Répliques* à chaque Accord dans toute Muſique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS, *ſ. m.* Eſpece d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Egliſe Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en maniere de Rondeau par une Repriſe appellée *Réclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, ſans ſortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choiſi. Il n'eſt cependant pas néceſſaire que le Verſet d'un *Répons* ſe termine par la Note finale

du Mode ; il ſuffit que cette Finale termine le *Répons* même.

RÉPONSE, *ſ. f.* C'eſt, dans une Fugue, la rentrée du ſujet par une autre Partie, après que la premiere l'a fait entendre ; mais c'eſt ſur-tout dans une Contre-Fugue, la rentrée du ſujet renverſé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS, *ſ. m.* C'eſt la terminaiſon de la phraſe, ſur laquelle terminaiſon le Chant ſe repoſe plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine : ſi la Cadence eſt évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos* ; car il eſt impoſſible à l'oreille de ſe repoſer ſur une Diſſonance. On voit par-là qu'il y a préciſément autant d'eſpeces de *Repos* que de ſortes de Cadences pleines ; (Voyez CADENCE.) & ces différens *Repos* produiſent dans la Muſique l'effet de la ponctuation dans le diſcours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *Repos* avec les Silences, quoique ces choſes ſoient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE, *ſ. f.* Toute Partie d'un

Air, laquelle ſe répete deux fois ; ſans être écrite deux fois, s'appelle *Repriſe*. C'eſt en ce ſens qu'on dit que la premiere *Repriſe* d'une Ouverture eſt grave, & la ſeconde gaie. Quelquefois auſſi l'on n'entend par *Repriſe* que la ſeconde Partie d'un Air. On dit ainſi que la *Repriſe* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *Repriſe* eſt encore chacune des Parties d'un Rondeau qui ſouvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere.

Dans la Note on appelle *Repriſe* un ſigne qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précede ; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce ſens on diſtingue deux *Repriſes*, la grande & la petite. La grande *Repriſe* ſe figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoiſe par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traverſent toute la Portée, & entre leſquelles on inſere un point dans chaque eſpace : mais cette ſeconde maniere s'abolit peu-à-peu ; car ne pouvant imiter tout-à

fait la Muſique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les ſignes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le ſtyle de M. de Voltaire en ſuivant ſon orthographe.

Cette *Repriſe*, ainſi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précede que celle qui ſuit; c'eſt pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Paſſe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorſque la *Repriſe* a ſeulement des points à ſa gauche, c'eſt pour la répétition de ce qui précede, & lorſqu'elle a des points à ſa droite, c'eſt pour la répétition de ce qui ſuit. Il ſeroit du moins à ſouhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie; car elle me paroît fort commode. (Voy. *Pl. L. Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Repriſes*.

La petite *Repriſe* eſt, lorqu'après une grande *Repriſe* on recommence encore quelques-unes des dernieres Meſures avant de finir. Il n'y a point de ſignes particuliers pour la petite *Repriſe*, mais on ſe ſert ordinairement

de quelque ſigne de Renvoi figuré au-deſſus de la Portée. (Voyez RENVOI.)

Il faut obſerver que ceux qui notent correctement ont toujours ſoin que la derniere Note d'une *Repriſe* ſe rapporte exactement, pour la Meſure, & à celle qui commence la même *Repriſe*, & à celle qui commence la *Repriſe* qui ſuit, quand il y en a une. Que ſi le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Meſure, après la Note qui termine une *Repriſe* on ajoute deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, juſqu'à ce qu'on ait ſuffiſamment indiqué comment il faut remplir la Meſure. Or, comme à la fin d'une premiere Partie on a premierement la premiere Partie à reprendre, puis la ſeconde Partie à commencer, & que cela ne ſe fait pas toujours dans des Tems ou Parties de Tems ſemblables, on eſt ſouvent obligé de noter deux fois la finale de la premiere *Repriſe*, l'une avant le ſigne de *Repriſe* avec les premieres Notes de la premiere Partie; l'autre après le même ſigne pour commencer la ſeconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette premiere finale

juſqu'à ſa répétition, pour marquer qu'à la ſeconde fois il faut paſſer, comme nul, tout ce qui eſt compris ſous le demi-cercle. Il m'eſt impoſſible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *Figure 9. de la Planche* L. ſuffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE, *ſ. f.* Prolongement ou réflexion du Son, ſoit par les vibrations continuées des cordes d'un Inſtrument, ſoit par les parois d'un corps ſonore, ſoit par la colliſion de l'air renfermé dans un Inſtrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voûtes elleptiques & paraboliques réſonnent, c'eſt-à-dire, réfléchiſſent le Son. (Voyez ECHO.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ſes parties, comme le palais, la langue, les dents, les levres ne contribuent en rien au Ton de la Voix; mais leur effet eſt bien grand pour le *Réſonnance*. (Voyez VOIX.) Un exemple bien ſenſible de cela ſe tire d'un Inſtrument d'acier appellé Trompe de Béarn ou Guimbarde; lequel, ſi on le tient avec les doigts & qu'on frappe ſur la languette, ne

rendra aucun Son ; mais ſi le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en ſerrant plus ou moins, & qu'on entend d'aſſez loin, ſur-tout dans le bas.

Dans les Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la corde ; Mais la *Réſonnance* dépend de la caiſſe de l'Inſtrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'eſt rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi pour reſſerrer cet Accord *ut ſol mi*, qui comprend une Dixieme, il faut renverſer ainſi *ut mi ſol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

RESTER, *v. n. Reſter* ſur une ſyllabe, c'eſt la prolonger plus que n'exige la Proſodie, comme on fait ſous les Roulades ; & *Reſter* ſur une Note, c'eſt y faire une Tenue, ou la prolonger juſqu'à ce que le ſentiment de la Meſure ſoit oublié.

RHYTHME, *ſ. m.* C'eſt, dans ſa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'eſt, en Muſique,

la différence du mouvement qui réſulte de la viteſſe ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des Tems.

Ariſtide Quintilien diviſe le *Rhythme* en trois eſpeces ; ſavoir, le *Rhythme* des corps immobiles, lequel réſulte de la juſte proportion de leurs Parties, comme dans une ſtatue bien faite ; le *Rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danſe, la démarche bien compoſée, les attitudes des Pantomimes, & le *Rhythme* des Mouvemens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que ſoit qu'on frappe toujours la même corde, ſoit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on faſſe toujours réſulter de leur ſucceſſion des effets agréables par la durée & la quantité. Cette derniere eſpece de *Rhythme* eſt la ſeule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier ſens, c'eſt du *Rhythme* que naiſſent le nombre & l'Harmonie dans l'éloquence ; la Meſure & la Cadence dans la Poéſie : dans le ſecond, *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, &

s'appelle aujourd'hui *Meſure*. (Voy. MESURE.) C'eſt encore à cette ſeconde acception que doit ſe borner ce que j'ai à dire ici ſur le *Rhythme* des Anciens.

Comme les ſyllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus ſenſibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient compoſés d'un certain nombre de pieds que formoient ces ſyllabes, longues ou breves, différemment combinées, le *Rhythme* du Chant ſuivoit régulièrement la marche de ces pieds, & n'en étoit proprement que l'expreſſion. Il ſe diviſoit, ainſi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, ſelon les divers rapports de ces Tems. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient auſſi Dactylique, où le *Rhythme* étoit diviſé en deux Tems égaux; le *Double*, Trochaïque, ou Iambique dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double de celle de l'autre; le *Seſquialtère*, qu'ils appelloient auſſi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport

de 3 à 12 ; & enfin l'*Epitrite*, moins uſité, où le rapport des deux Tems étoit de 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient ſuſceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de ſyllabes ou de Notes longues ou breves, ſelon le Mouvement, & dans ce ſens, un Tems pouvoit recevoir juſqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des ſyllabes qui le compoſoient ; mais les deux Tems conſervoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des ſyllabes, & par conſéquent des Tems & du *Rhythme* qui en réſultoit, étoit ſuſceptible d'accélération & de ralentiſſement, à la volonté du Poëte, ſelon l'expreſſion des paroles & le caractere des paſſions qu'il falloit exprimer. Ainſi de ces deux moyens combinés naiſſoient des foules de modifications poſſibles dans le mouvement d'un même *Rhythme* ; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà deſquelles l'oreille n'eſt plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds

qui entroient dans la Poéſie, ſe partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une ſorte de pieds; le *Compoſé*, qui réſultoit de deux ou pluſieurs eſpeces de pieds; & le *Mixte*, qui pouvoit ſe réſoudre en deux ou pluſieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, ſelon les diverſes combinaiſons dont il étoit ſuſceptible.

Une autre ſource de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou ſucceſſions de ce même *Rhythme*, ſelon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'eſt-à-dire, ſe battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Hexametres, Pentametres, Adoniens, Anapeſtiques, &c. ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques: ou diverſifié, c'eſt-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *Rhythmes*, même ſemblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en viteſſe ſelon la nature des pieds. Ainſi de deux *Rhythmes* de même Genre, réſultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier au-

roit été double de l'autre en durée.

Les ſilences ſe trouvoient auſſi dans le *Rhythme* ancien ; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire ſeulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caracteres au Chant : mais ſeulement pour remplir la meſure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une ſyllabe : ainſi le ſilence ne pouvoit jamais ſe trouver qu'à la fin du vers pour ſuppléer à cette ſyllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoiſſoient ſans doute, puiſqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux ; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *Rhythme*, qui n'étoit que l'expreſſion de la Meſure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquaſſent les Roulades, les Syncopes, ni les Points ; à moins que les Inſtrumens ne fiſſent quelque choſe de ſemblable en accompagnant la Voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Voſſius dans ſon Livre de *Poëmatum cantû, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'an-

cienne Muſique. Il dit qu'un *Rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la Poéſie modernes ſont peu propres pour la Muſique, & que nous n'aurons jamais de bonne Muſique vocale juſqu'à ce que nous faſſions des vers favorables pour le Chant; c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds meſurés, en proſcrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, ſont préciſément comme s'ils n'avoient qu'un ſeul Pied: de ſorte que nous n'avons dans notre Poéſie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne penſons qu'à y faire entrer un certain nombre de ſyllabes, ſans preſque nous embarraſſer de quelle nature elles ſont. Ce n'eſt ſûrement pas-là de l'étoffe pour la Muſique.

Le *Rhythme* eſt une partie eſſentielle de la Muſique, & ſur-tout de l'imita-

tive. Sans lui la Mélodie n'eſt rien, & par lui-même il eſt quelque choſe, comme on le ſent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impreſſion que font ſur nous la Meſure & la Cadence ? Quel eſt le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le ſentiment des paſſions ? Demandez-le au Métaphyſicien. Tout ce que nous pouvons dire ici eſt que, comme la Mélodie tire ſon caractere des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le ſien du caractere de la Proſodie ; & alors il agit comme image de la parole : à qui nous ajouterons que certaines paſſions ont dans la nature un caractere rhythmique auſſi bien qu'un caractere mélodieux, abſolu & indépendant de la Langue ; comme la triſteſſe, qui marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons remiſſes & bas ; la joie par Tems ſautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenſes : d'où je préſume qu'on pourroit obſerver dans toutes les autres paſſions un caractere propre, mais plus difficile à ſaiſir, à cauſe que la plupart de ces autres paſſions étant compoſées, participent, plus ou moins, tant des

précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *ſ. f.* Partie de l'Art muſical qui enſeignoit à pratiquer les regles du Mouvement & du *Rhythme*, ſelon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, conſiſtoit à ſavoir choiſir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractere dont il s'agiſſoit, à connoître & poſſéder à fond toutes les ſortes de Rhythmes, à diſcerner & employer les plus convenables en chaque occaſion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expreſſive & la plus agréable, & enfin à diſtinguer l'*Arſis* & la *Theſis*, par la marche la plus ſenſible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPÉE, Ρυθμοποιία *ſ. f.* Partie de la Science Muſicale qui preſcrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez RHYTHME.) La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la meſure, les diviſions, l'ordre & le mélange, ſoit pour émouvoir les paſſions, ſoit pour les changer, ſoit

ſoit pour les calmer. Elle renfermoit auſſi la ſcience des Mouvemens muets, appellés *Orcheſis*, & en général de tous les Mouvemens réguliers. Mais elle ſe rapportoit principalement à la Poéſie; parce qu'alors la Poéſie régloit ſeule les Mouvemens de la Muſique, & qu'il n'y avoit point de Muſique purement inſtrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On ſait que la *Rhythmopée* ſe partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & ſerré, un autre élevé & grand, & le moyen paiſible & tranquille, mais du reſte les Anciens ne nous ont laiſſé que des préceptes fort généraux ſur cette partie de leur Muſique, & ce qu'ils en ont dit ſe rapporte toujours aux vers ou aux paroles deſtinées pour le Chant.

RIGAUDON, *ſ. m.* Sorte de Danſe dont l'Air ſe bat à deux Tems, d'un Mouvement gai, & ſe diviſe ordinairement en deux Repriſes phraſées de quatre en quatre Meſures, & commençant par la derniere Note du ſecond Tems.

On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'eſt pas uſitée. J'ai ouï dire à

un Maître à Danſer, que le nom de cette Danſe venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *Rigaud.*

RIPPIENO, *ſ. m.* Mot Italien qui ſe trouve aſſez fréquemment dans les Muſiques d'Egliſe, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous.*

RITOURNELLE, *ſ. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en maniere de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & aſſurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour repoſer la Voix, pour renforcer l'expreſſion ou ſimplement pour embellir la Piece.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Muſique Italienne, les *Ritournelles* ſont ſouvent déſignées par les mots *ſi ſuona*; qui ſignifient que l'Inſtrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelles, vient de l'Italien *Ritornello*, & ſignifie *petit retour.* Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractere plus brillant, & preſque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus gueres à de ſimples répétitions; auſſi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE, *ſ. m.* Le papier ſéparé qui contient la Muſique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainſi l'on doit diſtribuer une *Partie* à chaque Muſicien, & un *Rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE, *ſ. f.* Air ſur lequel on chante un petit Poëme du même nom, diviſé par couplets, duquel le ſujet eſt pour l'ordinaire quelque hiſtoire amoureuſe & ſouvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un ſtyle ſimple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractere des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produiſe ſon effet par elle-même, indépendamment de la maniere de la Chanter. Il n'eſt pas néceſſaire que le Chant ſoit piquant, il ſuffit qu'il ſoit naïf, qu'il n'offuſque point la parole, qu'il la faſſe bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de ſaillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque choſe à l'effet des précédens, l'intérêt augmente inſenſiblement, & quelquefois on ſe trouve

attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la *Romance*, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement.

ROMANESQUE, *s. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE, *adj. pris subst.* Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une Mesure entiere à quatre Tems, c'est-à-dire, deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Breve. (Voyez SEMI-BREVE & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanson à boire, & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, & sur lesquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU, *s. m.* Sorte d'Air à deux ou plusieurs Reprises, & dont la forme

eſt telle qu'après avoir fini la ſeconde Repriſe on reprend la premiere, & ainſi de ſuite, revenant toujours & finiſſant par cette même premiere Repriſe par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la premiere Repriſe convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la premiere.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes ſont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pieces de Clavecin Françoiſes.

Les routines ſont des magaſins de contre-ſens pour ceux qui les ſuivent ſans réflexion. Telle eſt pour les Muſiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du diſcernement pour faire un choix de paroles qui leur ſoient propres. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée complete, diviſée en deux membres, en reprenant la premiere inciſe & finiſſant par-là. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une comparaiſon dont l'application ne ſe fait que dans le ſecond membre, en reprenant le premier & finiſſant par-là. Enfin il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une

penſée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle ; en ſorte qu'oubliant derechef l'exception qui ſe rapporte à lui, il finiſſe en reprenant la penſée générale.

Mais toutes les fois qu'un ſentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le ſecond ; toutes les fois qu'une deſcription de l'état de celui qui parle, empliſſant le premier membre, éclaircit une comparaiſon dans le ſecond ; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient ſa preuve & ſa confirmation dans le ſecond ; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la propoſition de faire une choſe, & le ſecond la raiſon de la propoſition, dans ces divers cas & dans les ſemblables le *Rondeau* eſt toujours bien placé.

ROULADE, *ſ. f.* Paſſage dans le Chant de pluſieurs Notes ſur une même ſyllabe.

La *Roulade* n'eſt qu'une imitation de la Mélodie inſtrumentale dans les occaſions où, ſoit pour les graces du Chant, ſoit pour la vérité de l'image, ſoit pour la force de l'expreſſion, il

eſt à propos de ſuſpendre le diſcours & de prolonger la Mélodie : mais il faut, de plus, que la ſyllabe ſoit longue, que la voix en ſoit éclatante & propre à laiſſer au goſier la facilité d'entonner nettement & légérement les Notes de la *Roulade* ſans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conſéquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire ſortir la voix, ſont les *a*; enſuite les *o*, les *é* ouverts : l'*i* & l'*u* ſont peu ſonores : encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nazales, on n'y doit jamais faire de *Roulades*. La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* eſt beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'eſt la Françoiſe ; auſſi les Muſiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de compoſer preſque toute leur Muſique ſyllabique, à cauſe des voyelles peu favorables, ſont contraints de donner aux Notes une marche lente & poſée, ou de faire heurter les conſonnes en faiſant courir les ſyllabes ; ce qui rend néceſſairement le Chant languiſſant ou dur. Je ne vois pas comment la Muſique Françoiſe pourroit jamais ſurmonter cet inconvénient.

C'eſt un préjugé populaire de penſer qu'une *Roulade* ſoit toujours hors de place dans un Chant triſte & pathétique. Au contraire, quand le cœur eſt le plus vivement ému, la voix trouve plus aiſément des Accens, que l'eſprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'uſage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEUME.) Ce n'eſt pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* eſt toujours bien placée ſur une ſyllabe ou dans un mot qui la comporte, ſans conſidérer ſi la ſituation du Chanteur, ſi le ſentiment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *Roulade* eſt une invention de la Muſique Moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun uſage, ni jamais battu plus de deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette différence eſt un effet de celle des deux Muſiques, dont l'une étoit aſſervie à la Langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *ſ. m.* (Voyez ROULADE.)

S.

S. Cette lettre écrite ſeule dans la Partie récitante d'un Concerto ſignifie *Solo ;* & alors elle eſt alternative avec le T. qui ſignifie *Tutti.*

SARABANDE, *ſ. f.* Air d'une Danſe grave, portant le même nom, laquelle paroit nous être venue d'Eſpagne, & ſe danſoit autrefois avec des Caſtagnettes. Cette Danſe n'eſt plus en uſage, ſi ce n'eſt dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la Sarabande eſt à trois Tems lents.

SAUT, *ſ. m.* Tout paſſage d'un Son à un autre par Degrés disjoints eſt un *Saut.* Il y a *Saut régulier* qui ſe fait toujours ſur un Intervalle conſonnant, & *Saut irrégulier*, qui ſe fait ſur un Intervalle diſſonant. Cette diſtinction vient de ce que toutes les Diſſonances, excepté la Seconde qui n'eſt pas un *Saut*, ſont plus difficiles à entonner que les Conſonnances. Obſervation néceſſaire dans la Mélodie pour compoſer des Chants faciles & agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *Sauter le* Ton, lorſque donnant trop de vent dans un Flûte, ou dans un tuyau d'un Inſtrument à vent; on force l'air à ſe diviſer & à faire réſonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un ſeulement de ſes Harmoniques. Quant le *Saut* eſt d'une Octave entiere, cela s'appelle *Octavier*. (Voy. OCTAVIER.) Il eſt clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chaſſe, il faut néceſſairement *Sauter*, & ce n'eſt encore qu'en *Sautant* qu'on fait des Octaves ſur la Flûte.

SAUVER, *v. a. Sauver* une Diſſonance, c'eſt la réſoudre, ſelon les regles, ſur une Conſonnance de l'Accord ſuivant. Il y a ſur cela une marche preſcrite, & à la Baſſe fondamentale de l'Accord diſſonant, & à la Partie qui forme la Diſſonance.

Il n'y a aucune maniere de *Sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence: c'eſt donc par l'eſpece de la Cadence qu'on veut faire, qu'eſt déterminé le Mouvement de la Baſſe-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui forme la Diſſonance, elle ne

doit, ni rester en place, ni marcher par Degrés disjoints, mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la Dissonance. Les Maîtres disent que les Dissonances majeures doivent monter, & les mineures descendre; ce qui n'est pas sans exception, puisque dans certaines cordes d'Harmonie, une Septieme, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'Accord appellé, fort incorrectement, Accord de Septieme superflue. Il vaut donc mieux dire que la Septieme, & toute Dissonance qui en dérive, doit descendre; & que la Sixte ajoutée, & toute Dissonance qui en dérive, doit monter. C'est-là une regle vraiment générale & sans aucune exception. Il en est de même de la loi de *Sauver* la Dissonance. Il y a des Dissonances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *Sauver*.

A l'égard de la Note sensible appellée improprement Dissonance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la regle de *Sauver* la Dissonance, que par celle de la marche Diatonique, & de préférer le plus court chemin; & en effet il y a des cas, comme celui de la

Cadence interrompue, où cette Note ſenſible ne monte point.

Dans les Accords par ſuppoſition, un même Accord fournit ſouvent deux Diſſonances, comme la Septieme & la Neuvieme, la Neuvieme & la Quarte, &c. Alors ces Diſſonances ont dû ſe préparer & doivent ſe *Sauver* toutes deux : c'eſt qu'il faut avoir égard à tout ce qui diſſone, non-ſeulement ſur la Baſſe-fondamentale, mais auſſi ſur la Baſſe-continue.

SCENE, *ſ. f.* On diſtingue en Muſique lyrique la *Scene* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un ſeul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scene* au moins deux Interlocuteurs. Par conſéquent dans le Monologue le caractere du Chant doit être un, du moins quant à la perſonne ; mais dans les *Scenes* le Chant doit avoir autant de caracteres différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, & communément le même ſtyle, dans toutes les choſes qu'il dit ; chaque Acteur, dans les diverſes paſſions qu'il exprime, doit toujours garder un caractere qui lui ſoit propre & qui le diſtingue d'un autre

Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme, la colere d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profeſſion. Il faut donc rendre dans les *Scenes*, non-ſeulement le caractere de la paſſion qu'on veut peindre, mais celui de la perſonne qu'on fait parler. Ce caractere s'indique en partie par la ſorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de Chant d'une Haute-Contre eſt différent de celui d'une Baſſe-Taille; on met plus de gravité dans les Chants des Bas-Deſſus, & plus de légéreté dans ceux des Voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compoſiteur en trouve d'individuelles qui caractériſent ſes perſonnages; en ſorte qu'on connoîtra bientôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, ſi c'eſt Mandane ou Emire, ſi c'eſt Olinte ou Alceſte qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui ſentent & marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'eſt qu'en les obſervant, & d'autres ſemblables, qu'on parvient à produire l'illuſion.

SCHISMA, *ſ. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conſéquent, la raiſon eſt ſourde, puiſque, pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHOENION. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE, *ſ. f.* Sorte de Chanſons chez les anciens Grecs, dont les caracteres étoient extrêmement diverſifiés ſelon les ſujets & les perſonnes. (Voy. CHANSON.)

SECONDE, *adj. pris ſubſtantiv.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainſi les marches diatoniques ſe font toutes ſur les Intervalles de *Seconde*.

Il y a quatre ſortes de *Secondes*. La premiere, appellée *Seconde diminuée*, ſe fait ſur un *Ton* majeur, dont la Note inférieure eſt rapprochée par un Dièſe, & la ſupérieure par un Bémol. Tel eſt, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièſe. Le rapport de cette *Seconde* eſt de 375 à 384. Mais elle n'eſt d'aucun uſage, ſi ce n'eſt dans le Genre Enharmonique; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu

du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à ſon Dièſe, que Broſſard appelle *Seconde diminuée*, ce n'eſt pas une *Seconde*, c'eſt un Unis. ſon altéré.

La deuxieme, qu'on appelle *Seconde mineure*, eſt conſtituée par le *ſemi-Ton* majeur, comme du *ſi* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport eſt de 15 à 16.

La troiſieme eſt la *Seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette ſeconde eſt de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le ſecond : mais cette différence s'évanouit dans notre Muſique.

Enfin la quatrieme eſt la *Seconde ſuperflue*, compoſée d'un *Ton* majeur & d'un *ſemi-Ton* mineur, comme du *fa* au *ſol* Dièſe : ſon rapport eſt de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Seconde* : c'eſt un Accord de Septiéme renverſée, dont la Diſſonance eſt à la Baſſe ; d'où il s'enſuit bien clairement qu'il faut que la Baſſe

ſe ſyncope pour la préparer. (Voyez PRÉPARER.) Quand l'Accord de Septieme eſt dominant ; c'eſt-à-dire, quand la Tierce eſt majeure, l'Accord de *Seconde* s'appelle Accord de Triton, & la ſyncope n'eſt pas néceſſaire, parce que la Préparation ne l'eſt pas.

L'Autre s'appelle Accord de *Seconde-ſuperflue* ; c'eſt un Accord renverſé de celui de Septieme diminuée, dont la Septieme elle-même eſt portée à la Baſſe. Cet Accord eſt également bon avec ou ſans ſyncope. (Voyez SYNCOPE.)

SEMI. Mot emprunté du Latin & qui ſignifie *Demi*. On s'en ſert en Muſique au lieu du *Hémi* des Grecs, pour compoſer très-barbarement pluſieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce ſoit, ſignifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet Intervalle, mais ſeulement d'un *Semi-Ton* mineur. Ainſi *Semi-Diton* eſt la Tierce mineure, *Semi-Diapente* eſt la Fauſſe-Quinte, *Semi-Diateſſaron* la Quarte diminuée, &c.

SEMI-BREVE, *ſ. f.* C'eſt, dans nos anciennes Muſiques, une valeur de Note ou une Meſure de Tems qui comprend l'eſpace de deux Minimes ou Blanches; c'eſt-à-dire, la moitié d'une Breve. La *Semi-Breve* s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en loſange.

Anciennement la *Semi-Breve* ſe diviſoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Breve parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Breve : ainſi la *Semi-Breve* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Breve*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne ſe ſubdiviſoit plus. Cette indiviſibilité, diſoit-on, eſt, en quelque maniere, indiquée par ſa figure en loſange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des Points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Ariſtote & d'Euclide, que le point eſt indiviſible, d'où il conclut que la *Semi-Breve* enfermée entre quatre Points eſt indiviſible comme eux.

SEMI-TON, *ſ. m.* C'eſt le moin-

dre de tous les Intervalles admis dans la Muſique moderne ; il vaut à-peu-près la moitié d'un *Ton*.

Il y a pluſieurs eſpeces de *Semi-Tons*. On en peut diſtinguer deux dans la pratique. Le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres ſont connus dans les calculs harmoniques ; ſavoir, le *Semi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur eſt la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa*. Son rapport eſt de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur eſt la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il ſe marque ſur le même Degré par un Dièſe ou par un Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & ſon rapport eſt de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la maniere de les noter, il n'y en a pourtant aucune ſur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* eſt tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, ſelon le Mode où l'on eſt. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons*

mineurs, ceux qui ſe marquant par Bémol ou par Dièſe, ne changent point le Degré; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* admis ſeulement dans la théorie, le *Semi-Ton* maxime eſt la différence du *Ton* majeur au *Semi-Ton* mineur, & ſon rapport eſt de 25 à 27. Le *Semi-Ton* moyen eſt la différence du *Semi-Ton* majeur au *Ton* majeur, & ſon rapport eſt de 128 à 135. Enfin le *Semi-Ton* minime eſt la différence du *Semi-Ton* maxime au *Semi-Ton* moyen, & ſon rapport eſt de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-Ton* majeur qui, en qualité de Seconde, ſoit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SEMI-TONIQUE, *adj.* Echelle *Semi-Tonique* ou *Chromatique.* (Voyez ECHELLE.)

SENSIBILITÉ, *ſ. f.* Diſpoſition de l'ame qui inſpire au Compoſiteur les idées vives dont il a beſoin, à l'Exécutant la vive expreſſion de ces mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impreſſion des beautés & des défauts de

la Muſique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE, *adj. Accord Senſible* eſt celui qu'on appelle autrement *Accord dominant.* (Voyez ACCORD.) Il ſe pratique uniquement ſur la Dominante du *Ton*; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Senſible* pour Tierce de cette Dominante; d'où lui vient le nom d'*Accord Senſible.* (Voyez ACCORD.) A l'égard de la Note *Senſible*, (Voyez NOTE.)

SEPTIEME, *adj. pris ſubſt.* Intervalle diſſonant renverſé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il eſt formé de ſept Sons ou de ſix Degrés diatoniques. Il y en a de quatre ſortes.

La premiere eſt la *Septieme mineure*, compoſée de quatre *Tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux *ſemi-Tons* majeurs, comme de *mi* à *re*; & chromatiquement de dix *ſemi-Tons*, dont ſix majeurs & quatre mineurs. Son rapport eſt de 5 à 9.

La deuxieme eſt la *Septieme majeure*, compoſée diatoniquement de cinq *Tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un *ſemi-Ton* majeur; de ſorte

qu'il ne faut plus qu'un *Semi-Ton* majeur pour faire une Octave, comme d'*ut* à *ſi*; & chromatiquement d'onze *ſemi-Tons*, dont ſix majeurs & cinq mineurs. Son rapport eſt de 8 à 15.

La troiſieme, eſt la *Septieme diminuée*: elle eſt compoſée de trois *Tons*, deux mineurs & un majeur, & de trois *ſemi-Tons* majeurs, comme de l'*ut* Dièſe au *ſi* Bémol. Son rapport eſt de 75 à 128.

La quatrieme eſt la *Septieme ſuperflue*. Elle eſt compoſée de cinq *Tons*, trois mineurs & deux majeurs, un *ſemi-Ton* majeur & un *ſemi-Ton* mineur, comme de *ſi* Bémol au *la* Dièſe; de ſorte qu'il ne lui manque qu'un Comma pour faire une Octave. Son rapport eſt de 81 à 160. Mais cette derniere eſpece n'eſt point uſitée en Muſique, ſi ce n'eſt dans quelques tranſitions enharmoniques.

Il y a trois Accords de *Septieme*.

Le premier eſt fondamental, & porte ſimplement le nom de *Septieme*: mais quand la Tierce eſt majeure & la *Septieme* mineure, il s'appelle Accord Senſible ou Dominant. Il ſe compoſe de la Tierce, de la Quinte & de la *Septieme*.

Le ſecond eſt encore fondamental, & s'appelle Accord de *Septieme diminuée*. Il eſt compoſé de la Tierce mineure, de la fauſſe-Quinte & de la *Septieme diminuée* dont il prend le nom; c'eſt-à-dire, de trois Tierces mineures conſécutives, & c'eſt le ſeul Accord qui ſoit ainſi formé d'Intervalles égaux; il ne ſe fait que ſur la Note ſenſible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troiſieme s'appelle Accord de *Septieme ſuperflue*. C'eſt un Accord par ſuppoſition formé par l'Accord dominant, au-deſſous duquel la Baſſe fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septieme-&-Sixte*, qui n'eſt qu'un renverſement de l'Accord de Neuvieme. Il ne ſe pratique gueres que dans les Points d'Orgue à cauſe de ſa dureté. (Voy. ACCORD.)

SÉRÉNADE, *ſ. f.* Concert qui ſe donne la nuit ſous les fenêtres de quelqu'un. Il n'eſt ordinairement compoſé que de Muſique Inſtrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle auſſi *Sérénades* les Pieces que l'on compoſe ou que l'on exécute dans ces occaſions. La mode des *Sérénades* eſt paſſée depuis long-tems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, &

c'eſt grand dommage. Le ſilence de la nuit, qui bannit toute diſtraction, fait mieux valoir la Muſique & la rend plus délicieuſe.

Ce mot, Italien d'origine, vient ſans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le ſoir. Quand le Concert ſe fait ſur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade*.

SERRÉ, *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres épais de la Muſique Grecque ſont le premier & le ſecond de chaque Tétracorde. (Voy. ÉPAIS.)

SESQUI. Particule ſouvent employée par nos anciens Muſiciens dans la compoſition des mots ſervans à exprimer différentes ſortes de Meſures.

Ils appelloient donc *Seſqui-altere* les Meſures dont la principale Note valoit une moitié en ſus de plus que ſa valeur ordinaire; c'eſt-à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les Meſures triples, ſoit dans les majeures, où la Breve, même ſans points, valoit trois ſemi-Breves; ſoit dans les mineures, où la ſemi-Breve valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *Seſqui-Octave* le Triple, marqué par ce ſigne C $\frac{3}{1}$.

Double *Seſqui-Quarte*, le Triple marqué C $\frac{2}{4}$, & ainſi des autres. *Seſqui-Diton* ou *Hémi-Diton*, dans la Muſique Grecque, eſt l'Intervalle d'une Tierce majeure diminuée d'un ſemi-Ton ; c'eſt-à-dire, une Tierce mineure.

SEXTUPLE, *adj.* Nom donné aſſez improprement aux Meſures à deux Tems, compoſées de ſix Notes égales, trois pour chaque Tems. Ces ſortes de Meſures ont été appellées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *Meſures à ſix Tems.*

On peut compter cinq eſpeces de ces Meſures *Sextuples ;* c'eſt-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui eſt compoſée de ſix Rondes ou ſemi-Breves, appellée en France *Triple de ſix pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, juſqu'à celle appellée *Triple de ſix pour ſeize*, compoſée de ſix doubles-Croches ſeulement, & qui ſe marque ainſi : $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces diſtinctions ſont abolies, & en effet elles ſont aſſez inutiles, puiſque toutes ces différentes figures de Notes ſont moins des Meſures différentes que des modifications de Mouvement dans la même eſpece de Meſure ;

Meſure ; ce qui ſe marque encore mieux avec un ſeul mot écrit à la tête de l'Air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne ſervent qu'à embrouiller un Art déjà aſſez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des ſept ſyllabes dont on ſe ſert en France pour ſolfier les Notes. Guy Arétin, en compoſant ſa Gamme, n'inventa que ſix de ces ſyllabes, parce qu'il ne fit que changer en Hexacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond ſa Gamme fût, ainſi que la nôtre, compoſée de ſept Notes. Il arriva de-là que, pour nommer la ſeptieme, il falloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les nommer de diverſes manieres : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, ſur la Gamme duquel un Muſicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du ſiecle, un ouvrage exprès.

Broſſard, & ceux qui l'ont ſuivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiecle ; d'autres en font honneur à un certain *Van-der-Putten* ; d'autres remontent juſqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330 ;

& le Cardinal Bona dit que dès l'onzieme ſiecle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une Note aux ſix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de cinq ſiecles, a pu ſe tromper; il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *Si* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir. Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur. Mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptieme ſyllabe, & qui en a ajouté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre: car on trouve en pluſieurs endroits des écrits

du P. Merſenne la néceſſité de cette ſeptieme ſyllabe, pour éviter les Muances ; & il témoigne que pluſieurs avoient inventé ou mis en pratique cette ſeptieme ſyllabe à-peu-près dans le même tems & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens ; mais que les uns nommoient cette ſyllabe *Ci*, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Merſenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Muſica*, l'addition de la même ſeptieme ſyllabe ; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il aſſure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De ſorte que toute la prétendue invention de Le Maire conſiſte, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *Si*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di* ; & voilà avec quoi un homme eſt immortaliſé. Du reſte, l'uſage du *Si* n'eſt connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'eſt pas même conſervé en Italie.

SICILIENNE, *ſ. f.* Sorte d'Air à danſer, dans la Meſure à ſix-quatre.

ou ſix-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES, *ſ. m.* Ce ſont, en général, tous les divers caracteres dont on ſe ſert pour noter la Muſique. Mais ce mot s'entend plus particuliérement des Dièſes, Bémols, Béquarres, Points, Repriſes, Pauſes, Guidons & autres petits caracteres détachés, qui, ſans être de véritables Notes, ſont des modifications des Notes & de la maniere de les exécuter.

SILENCES, *ſ. m.* Signes répondans aux diverſes valeurs des Notes, leſquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être paſſé en ſilence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime juſqu'à la quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caracteres différens pour les *Silences*; car celui qui doit correſpondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Meſures équivalant à la Longue.

Ces divers *Silences* ſont donc : 1. le Bâton de quatre Meſures, qui vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Me-

ſures, qui vaut une Breve ou Quarrée : 3. la Pauſe, qui vaut une ſemi-Breve ou Ronde : 4. la demi-Pauſe, qui vaut une Minime, ou Blanche : 5. le Soupir, qui vaut une Noire : 6. le demi-Soupir, qui vaut une Croche : 7. le quart-de-Soupir, qui vaut une double-Croche : 8. le demi-quart-de-Soupir, qui vaut une triple-Croche : 9. & enfin le feizieme-de-Soupir, qui vaut une quadruple-Croche. Voyez les figures de tous ces *Silences Pl.* D. *Fig.* 9.

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *Silences* comme parmi les Notes ; car bien qu'une Noire & un Soupir ſoient d'égale valeur, il n'eſt pas d'uſage de pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée : mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-Soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent auſſi les *Silences*, il faut que l'Exécutant ſoit prêt à tout.

SIMPLE, *ſ. f.* Dans les Doubles & dans les Variations, le premier Couplet ou l'Air original, tel qu'il eſt d'abord noté, s'appelle le *Simple.* (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE, *ſ. f.* La ſeconde des deux

Conſonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Hexacorde* : parce que ſon Intervalle eſt formé de ſix Sons ou de cinq Degrés Diatoniques. La *Sixte* eſt bien une Conſonnance naturelle, mais ſeulement par combinaiſon ; car il n'y a point dans l'ordre des Conſonnances de *Sixte* ſimple & directe.

A ne conſidérer les *Sixtes* que par leurs Intervalles, on en trouve de quatre ſortes, deux conſonnantes & deux diſſonantes.

Les Conſonnantes ſont : 1°. la *Sixte mineure*, compoſée de trois *Tons* & deux ſemi-Tons majeurs, comme *mi ut* : ſon rapport eſt de 5 à 8. 2°. la *Sixte majeure*, compoſée de quatre *Tons* & un ſemi-Ton majeur, comme *ſol mi* : ſon rapport eſt de 3 à 5.

Les *Sixtes* diſſonantes ſont : 1°. la *Sixte diminuée*, compoſée de deux *Tons* & trois ſemi-Tons majeurs ; comme *ut* Dièſe, *la* Bémol, & dont le rapport eſt de 125 à 192. 2°. la *Sixte ſuperflue*, compoſée de quatre *Tons*, un ſemi-Ton majeur & un ſemi-Ton mineur, comme *ſi* Bémol & *ſol* Dièſe. Le rapport de cette *Sixte* eſt de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne

s'emploient jamais dans la Mélodie, & la *Sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a ſept Accords qui portent le nom de *Sixte*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *ixte*. C'eſt l'Accord parfait dont la Tierce eſt portée à la Baſſe. Sa place eſt ſur la Médiante du Ton, ou ſur la Note ſenſible, ou ſur la ſixieme Note.

Le ſecond s'appelle Accord de *Sixte-Quarte*. C'eſt encore l'Accord parfait dont la Quinte eſt portée à la Baſſe : il ne ſe fait gueres que ſur la Dominante ou ſur la Tonique.

Le troiſieme eſt appellé Accord de *petite-Sixte*. C'eſt un Accord de Septieme, dont la Quinte eſt portée à la Baſſe. La *petite-Sixte* ſe met ordinairement ſur la ſeconde Note du Ton, ou ſur la ſixieme.

Le quatrieme eſt l'Accord de *Sixte-&-Quinte* ou *grande-Sixte*. C'eſt encore un Accord de Septieme, mais dont la Tierce eſt portée à la Baſſe. Si l'Accord fondamental eſt dominant, alors l'Accord de *grande-Sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fauſſe-Quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-Sixte* ne ſe

met communément que ſur la quatrieme Note du Ton.

Le cinquieme eſt l'Accord de *Sixte-ajoutée*: Accord fondamental, compoſé, ainſi que celui de *grande-Sixte*, de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui ſe place de même ſur la Tonique ou ſur la quatrieme Note. On ne peut donc diſtinguer ces deux Accords que par la maniere de les ſauver; car ſi la Quinte deſcend & que la *Sixte* reſte, c'eſt l'Accord de *grande-Sixte*, & la Baſſe fait une cadence parfaite; mais ſi la Quinte reſte & que la *Sixte* monte, c'eſt l'Accord de *Sixte-ajoutée*, & la Baſſe-fondamentale fait une cadence irréguliere. Or, comme, après avoir frappé cet Accord, on eſt maître de le ſauver de l'une de ces deux manieres, cela tient l'Auditeur en ſuſpens ſur le vrai fondement de l'Accord, juſqu'à ce que la ſuite l'ait déterminé; & c'eſt cette liberté de choiſir que M. Rameau appelle *Double-emploi*. (V. DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſixieme Accord eſt celui de *Sixte-majeure* & *Fauſſe-Quinte*, lequel n'eſt autre choſe qu'un Accord de *petite-Sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fauſſe-Quinte* eſt ſubſtituée à la

Quarte : c'eſt, pour m'exprimer autrement, un Accord de *Septieme diminuée*, dans lequel la Tierce eſt portée à la Baſſe. Il ne ſe place que ſur la ſeconde Note du Ton.

Enfin, le ſeptieme Accord de *Sixte* eſt celui de *Sixte ſuperflue*. C'eſt une eſpece de *petite-Sixte* qui ne ſe pratique jamais que ſur la ſixieme Note d'un Ton mineur deſcendant ſur la Dominante; comme alors la *Sixte* de cette ſixieme Note eſt naturellement majeure, on la rend quelquefois ſuperflue en y ajoutant encore un Dièſe. Alors cette *Sixte ſuperflue* devient un Accord original, lequel ne ſe renverſe point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquieme des ſix ſyllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *Sol* naturel répond à la lettre G. (V. GAMME.)

SOLFIER, *v. n.* C'eſt, en entonnant des Sons, prononcer en même tems les ſyllabes de la Gamme qui leur correſpondent. Cet exercice eſt celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Muſique, afin que l'idée de ces différentes ſyllabes s'uniſſant dans leur eſprit à celle des Intervalles qui s'y rappor-

tent, ces ſyllabes leur aident à ſe rappeller ces Intervalles.

Ariſtide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *ſolfier* quatre ſyllabes ou dénominations des Notes, qu'ils répétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répétons ſept à chaque Octave. Ces quatre ſyllabes étoient les ſuivantes: *Te*, *Ta*, *Thé*, *Tho*. La premiere répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des ſuivans; la ſeconde, à la Parhypate; la troiſieme, au Lichanos; la quatrieme, à la Nete; & ainſi de ſuite en recommençant: maniere de *ſolfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établiſſoit ſur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant ſubſtitué ſon Hexacorde au Tétracorde ancien, ſubſ-

titua auſſi, pour le *ſolfier*, ſix autres ſyllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces ſix ſyllabes ſont les ſuivantes : *ut re mi fa ſol la*, tirées, comme chacun ſait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiſte. Mais chacun ne ſait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Egliſe Romaine, n'eſt pas exactement celui dont l'Arétin tira ſes ſyllabes, puiſque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne ſont pas ceux qui les portent dans ſa Gamme. On trouve dans un ancien manuſcrit conſervé dans la Bibliotheque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin ; & dans laquelle chacune des ſix ſyllabes eſt exactement appliquée au Son correſpondant de la Gamme, comme on peut le voir (*Pl. G. Fig.* 2.) où j'ai tranſcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'uſage des ſix ſyllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puiſque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les ſyllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emporterent

& furent admiſes généralement en France comme dans le reſte de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *ſolfie* ſeulement par les lettres de la Gamme, & non par les ſyllabes : en ſorte que la Note qu'en *ſolfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A ; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes diéſées ils ajoutent un *s* à la lettre & prononcent cet *s*, *is* ; en ſorte, par exemple, que pour *ſolfier re* Dièſe, ils prononcent *Dis*. Ils ont auſſi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *ſi*, qui n'eſt B qu'étant Bémol ; lorſqu'il eſt Béquarre, il eſt H : ils ne connoiſſent, en *ſolfiant*, de Bémol que celui-là ſeul ; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièſe de celle qui eſt au-deſſous ; ainſi pour *la* Bémol ils *ſolfient* G *s*, pour *mi* Bémol D *s*, &c. Cette maniere de *ſolfier* eſt ſi dure & ſi embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en ſervir, & devenir toutefois grand Muſicien.

Depuis l'établiſſement de la Gamme de l'Arétin, on a eſſayé en différens tems de ſubſtituer d'autres ſyllabes aux ſiennes. Comme la voix des trois pre-

mieres eſt aſſez ſourde, M. Sauveur, en changeant la maniere de noter, avoit auſſi changé celle de *ſolfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit ſyllabes ſuivantes : *Pa ra ga da ſo bo lo do.* Ces noms n'ont pas plus paſſé que les Notes ; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*, dans la Gamme. Quant à l'addition du *ſi*. (Voy. SI.)

A l'égard des Notes altérées par Dièſe ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cauſe, dans la maniere de *ſolfier*, bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de remédier en ajoutant cinq Notes pour compléter le ſyſtême chromatique & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens ſont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de cordes dans ce ſyſtême ; ſavoir, *ut de re ma mi faſi ſol be la ſa ſi.* Au moyen de ces cinq Notes ajoutées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manieres de *ſolfier*; ſavoir, par Muances, par tranſpoſition & au naturel. (V. MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La premiere méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſieme eſt la plus commune en France. Pluſieurs Nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement, *mi fa ſol la*. Les François, au contraire, ont ajouté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens tous les ſept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin ſont conſidérables; car faute d'avoir rendu complete la Gamme de l'Octave, les ſyllabes de cette Gamme ne ſignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Degrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les Muances, *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en deſcendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un ſemi-Ton encore en montant, comme il eſt aiſé de voir par la Gamme, &c. (Voy. GAMME, MUANCES.) C'eſt encore pis par la méthode

Angloiſe : on trouve à chaque inſtant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes ſyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs ; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, ſelon le ſyſtême moderne.

La maniere de *ſolfier* établie en France par l'addition du *ſi*, vaut aſſurément mieux que tout cela ; car la Gamme ſe trouvant complete, les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eſt parfaitement obſervée. Mais les Muſiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés ſur les touches du Clavier ; en ſorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Degrés d'un Ton tranſpoſé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les Dièſes ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expreſſion des Intervalles qui leur ſont propres, & qui efface enfin, autant qu'il eſt poſſible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne ſont point ou ne doivent

point être telle ou telle touche du Clavier ; mais telle ou telle corde du Ton. Quant aux touches fixes, c'eſt par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C ; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne ſont pas des ſignes que j'invente, ce ſont des ſignes tout établis, par leſquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la ſeconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi* ? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode ſont eſſentiels pour la déterminaiſon des idées & pour la juſteſſe des Intonations. Qu'on y réfléchiſſe bien, & l'on trouvera que ce que les Muſiciens François appellent *ſolfier au naturel* eſt tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode eſt inconnue chez toute autre Nation, & ſûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit ſentir au contraire, que rien n'eſt plus naturel que de *ſolfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

On a, en Italie, un Recueil de

leçons à *ſolfier*, appellées *Solfeggi*. Ce Recueil, compoſé par le célebre Léo, pour l'uſage des commençans, eſt très-eſtimé.

SOLO, *adj. pris ſubſtantiv.* Ce mot Italien s'eſt franciſé dans la Muſique, & s'applique à une Piece ou à un morceau qui ſe chante à Voix ſeule, ou qui ſe joue ſur un ſeul inſtrument avec un ſimple Accompagnement de Baſſe ou de Clavecin; & c'eſt ce qui diſtingue le *Solo* du *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orcheſtre. Dans les Pieces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* ſur la Partie principale, quand elle récite.

SON, *ſ. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la colliſion d'un corps frappé par un autre, parvient juſqu'à l'organe auditif, elle y produit une ſenſation qu'on appelle *Bruit*. (V. BRUIT.) Mais il y a un Bruit réſonnant & appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches ſur le *Son* abſolu appartiennent au Phyſicien. Le Muſicien n'examine que le *Son* relatif; il l'examine ſeulement par ſes modifications ſenſibles, & c'eſt ſelon cette derniere idée, que nous l'enviſageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à con-

ſidérer dans le *Son*; le Ton, la force & le timbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* ſe conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux : ou du ſourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je ſuppoſe d'abord, quelle que ſoit la nature du *Son*, que ſon véhicule n'eſt autre choſe que l'air même : premiérement, parce que l'air eſt le ſeul corps intermédiaire de l'exiſtence duquel on ſoit parfaitement aſſuré, entre le corps ſonore & l'organe auditif; qu'il ne faut pas multiplier les êtres ſans néceſſité; que l'air ſuffit pour expliquer la formation du *Son*; & de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps ſonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aiſément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La réſonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, ſa permanence & ſon prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient ſans ceſſe frapper l'organe auditif & prolonge ainſi la ſenſation du *Son*. Mais il n'y a

point de maniere plus ſimple de concevoir cette durée, qu'en ſuppoſant dans l'air des vibrations qui ſe ſuccedent, & qui renouvellent ainſi à chaque inſtant l'impreſſion. De plus, cette agitation de l'air, de quelque eſpece qu'elle ſoit, ne peut être produite que par une agitation ſemblable dans les parties du corps ſonore : or, c'eſt un fait certain que les parties du corps ſonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le ſent frémir ſous la main & l'on voit bien ſenſiblement durer les vibrations de la corde juſqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en eſt de même d'une cloche qu'on fait ſonner en la frappant du batail ; on la ſent, on la voit même frémir, & l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la corde ſe détend, ou que la cloche ſe fende, plus de frémiſſement, plus de *Son*. Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne ſauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps ſonore, ne ſe propage par des vibrations ſemblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci ſuppoſé, examinons premiérement ce qui conſtitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Laſus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppaſe de Métapont, pour calculer les rapports des Conſonnances, s'étoient ſervis de deux vaſes ſemblables & réſonnans à l'Uniſſon; que laiſſant vide l'un des deux, & rempliſſant l'autre juſqu'au quart, la percuſſion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Conſonnance de la Quarte; que, rempliſſant enſuite le ſecond juſqu'au tiers, puis juſqu'à la moitié, la percuſſion des deux avoit produit la Conſonnance de la Quinte puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Cenſorin, s'y étoit pris d'une autre maniere pour calculer les mêmes rapports. Il ſuſpendit, diſent-ils, aux mêmes cordes ſonores différens poids, & détermina les rapports des divers *Sons* ſur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore ſont trop juſtes pour avoir été faits de cette maniere; puiſque chacun ſait aujourd'hui, ſur les expériences de Vincent Galilée, que

les *Sons* ſont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raiſon ſous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon Harmonicus*, parce qu'il donnoit la regle des diviſions Harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes du même métal égales & également tendues forment un Uniſſon parfait en tout ſens : ſi les longueurs ſont inégales, la plus courte donnera un *Son* plus aigu, & fera auſſi plus de vibrations dans un tems donné ; d'où l'on conclud que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne ſprocede que de celle des vibrations faites dans un même eſpace de tems par les cordes ou corps ſonores qui les font entendre ; ainſi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On ſait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choſes d'ailleurs égales, ſont toujours réciproques aux longueurs. Ainſi, une corde double d'une autre ne fera, dans le même tems, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci ;

& le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les cordes ſont comme 3 & 2, les vibrations ſeront comme 2 & 3 ; & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*, &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il eſt aiſé de former ſur une ſeule Corde des diviſions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports poſſibles, ſoit entr'eux, ſoit avec la Corde entiere. C'eſt le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'Uniſſon ; car ſi l'une eſt plus groſſe ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en tems égaux, & conſéquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il eſt aiſé d'expliquer ſur ces principes la conſtruction des Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Baſſes, qui, par différens accourciſſemens des Cordes ſous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diverſité des *Sons* qu'on tire de ces Inſ-

trumens. Il faut raiſonner de même pour les Inſtrumens à vent : les plus longs forment des *Sons* plus graves, ſi le vent eſt égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, ſervent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps ſonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chaſſe ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Si l'on fait réſonner avec quelque force une des groſſes Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en paſſant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra diſtinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entiere, au moins celui de la double-Octave de ſa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra réſonner toutes les Cordes montées à l'Uniſſon de ces *Sons*-là. Ces *Sons* acceſſoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal eſt aigu, les autres

y ſont moins ſenſibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'eſt par eux, ſelon M. Rameau, que tout *Son* eſt appréciable, & c'eſt en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTÊME.)

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *Son*, eſt de ſavoir comment deux ou pluſieurs *Sons* peuvent ſe faire entendre à la fois. Lorſqu'on entend, par exemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même maſſe d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations diſtincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorſqu'il ſe fait enſemble plus de deux *Sons* & qu'ils ſont tous diſſonans entr'eux. Mengoli & les autres ſe tirent d'affaire par des comparaiſons. Il en eſt, diſent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produiſent ſe croiſent ſans ſe confondre. M. de Mairan donne une explication plus philoſophique.

L'air,

L'air, ſelon lui, eſt diviſé en particules de diverſes grandeurs, dont chacune eſt capable d'un Ton particulier & n'eſt ſuſceptible d'aucun autre : de ſorte qu'à chaque *Son* qui ſe forme, les particules d'air qui lui ſont analogues s'ébranlent ſeules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres reſtent tranquilles juſqu'à ce qu'elles ſoient émues à leur tour par les *Sons* qui leur correſpondent. De ſorte qu'on entend à la fois deux *Sons* comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce ſyſtême eſt ingénieux, mais l'imagination ſe prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'eſpace, pour être toujours prêtes, au beſoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Sons* poſſibles. Quand elles ſont une fois arrivées au timpan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, pluſieurs enſemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la ſenſation de chacune en

particulier. Il ſemble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la réſoudre : on allegue en vain l'exemple de la lumiere dont les rayons ſe croiſent dans un point ſans confondre les objets : car outre qu'une difficulté n'en réſout pas une autre, la parité n'eſt pas exacte, puiſque l'objet eſt vu ſans exciter dans l'air un mouvement ſemblable à celui qui doit exciter le corps ſonore pour être ouï. Mengoli ſembloit vouloir prévenir cette objection, en diſant que les maſſes d'air chargées, pour ainſi dire, des différens *Sons*, ne frappent le timpan que ſucceſſivement, alternativement, & chacune à ſon tour; ſans trop ſonger à quoi il occuperoit celles qui ſont obligées d'attendre que les premieres aient achevé leur office, ou ſans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups ſucceſſifs, peut diſtinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente ; car ſitôt qu'on expliquera comment pluſieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phé-

nomene des Harmoniques. En effet, ſuppoſons qu'un *Son* mette en mouvement les particules d'air ſuſceptibles du même *Son*, & les particules ſuſceptibles de *Sons* plus aigus à l'infini; de ces diverſes particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finiſſant exactement avec celles du corps ſonore, feront ſans ceſſe aidées & renouvellées par les ſiennes : ces particules ſeront celles qui donneront l'Uniſſon. Vient enſuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal, en ſont aidées & renforcées ſeulement de deux en deux; par conſéquent l'Octave ſera ſenſible, mais moins que l'Uniſſon : vient enſuite la Douzieme ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations préciſes pendant que le *Son* fondamental en fait une; ainſi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troiſieme vibration, la Douzieme ſera moins ſenſible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la ſeconde. En ſuivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conſéquent les Harmoniques toujours moins ſenſibles; juſqu'à ce que les rapports ſe compu-

72164B

ſent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport ceſſe d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *Son* plus aigu, toujours contrariées, ſont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu eſt abſolument diſſonant & nul. Telle eſt la raiſon pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop ſur la premiere qualité du *Son*; paſſons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps ſonore; plus ces vibrations ſont grandes & fortes, plus le *Son* eſt fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde eſt aſſez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Inſtrument, les vibrations reſtent toujours iſochrones; &, par conſéquent, le Ton demeure le même; ſoit qu'on renfle ou qu'on affoibliſſe le *Son*: mais en raclant trop fort l'archet, en relâchant trop la Corde, en ſoufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'iſochroniſme néceſ-

ſaire pour l'identité du Ton ; & c'eſt une des raiſons pourquoi, dans la Muſique Françoiſe, où le premier mérite eſt de bien crier, on eſt plus ſujet à chanter faux que dans l'Italienne où la Voix ſe modere avec plus de douceur.

La vîteſſe du *Son* qui ſembleroit dépendre de ſa force, n'en dépend point. Cette viteſſe eſt toujours égale & conſtante, ſi elle n'eſt accélérée ou retardée par le vent : c'eſt-à-dire que le *Son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux ſecondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamſtéade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une ſeconde, & au Pérou 174 toiſes, ſelon M. de la Condamine. Le P. Merſenne & Gaſſendi ont aſſuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *Son* : depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites ſur ce ſujet, cela paſſe pour une erreur.

Sans ralentir ſa marche, le *Son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoibliſſement, ſi la propagation eſt libre, qu'elle ne ſoit gênée par aucun obſtacle ni ralentie par le vent, ſuit ordinaire-

ment la raiſon du quarré des diſtances.

III. Quant à la différence qui ſe trouve encore entre les *Sons* par la qualité du timbre, il eſt évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un Haut-bois aura beau ſe mettre à l'Uniſſon d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré, le *Son* de la Flûte aura toujours je ne ſais quoi de moëlleux & de doux, celui du Hautbois je ne ſais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; ſans parler de la diverſité du timbre des voix. (Voyez VOIX.) Il n'y a pas un Inſtrument qui n'ait le ſien particulier, qui n'eſt point celui de l'autre, & l'Orgue ſeul a une vingtaine de jeux tous de timbre différent. Cependant perſonne que je ſache n'a examiné le *Son* dans cette partie; laquelle, auſſi-bien que les autres, ſe trouvera peut-être avoir ſes difficultés: car la qualité du timbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps ſonore une troiſieme cauſe diffé-

rente de ces deux, pour expliquer cette troiſieme qualité du *Son* & ſes différences; ce qui, peut-être, n'eſt pas trop aiſé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Muſique, qui eſt le *Son* en général.

En effet, le Compoſiteur ne conſidere pas ſeulement ſi les *Sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, ſourds ou éclatans; & il les diſtribue à différens Inſtrumens, à diverſes Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Inſtrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Forts*, ſelon les convenances de tout cela.

Mais il eſt vrai que c'eſt uniquement dans la comparaiſon des *Sons* du grave à l'aigu que conſiſte toute la ſcience Harmonique: de ſorte que, comme le nombre des *Sons* eſt infini, l'on peut dire dans le même ſens que cette ſcience eſt infinie dans ſon objet. On ne conçoit point de bornes préciſes à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puiſſe être l'In-

tervalle qui eſt entre deux *Sons*, on le concevra toujours diviſible par un troiſieme *Son* : mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Muſique. On trouve bientôt dans les Inſtrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Alongez ou raccourciſſez juſqu'à un certain point une Corde ſonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni ſa longueur ; il y a des bornes, paſſé leſquelles ni l'un ni l'autre ne réſonne plus. L'inſpiration a auſſi ſa meſure & ſes loix. Trop foible, elle ne rend point de *Son*; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il eſt impoſſible d'apprécier. Enfin il eſt conſtaté par mille expériences que tous les *Sons* ſenſibles ſont renfermés dans une certaine latitude, paſſé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne ſont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque ſorte fixé les limites, & ſelon ſes obſervations rapportées par M. Diderot dans ſes principes d'Acouſtique, tous les *Sons* ſenſibles ſont compris entre les

nombres 30 & 7552 : c'eſt-à-dire que, ſelon ce grand Géometre, le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par ſeconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même tems : Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité poſſible qu'un très-petit nombre qui puiſſe être admis dans le ſyſtême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Conſonnances avec les *Sons* fondamentaux, ou qui ne naiſſent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Conſonnances, doivent être proſcrits du ſyſtême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on ſuppoſe aujourd'hui le nôtre, il eſt pourtant borné à douze *Sons* ſeulement dans l'étendue d'une Octave, deſquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des Répliques. Que ſi l'on veut compter toutes ces Répliques pour autant de *Sons* différens, en les multipliant par le nombre des Octaves auquel eſt bornée l'étendue des *Sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre des *Sons* praticables dans

notre Muſique ſur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même préciſion le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Muſique. Car les Grecs formoient, pour ainſi dire, autant de ſyſtêmes de Muſique, qu'ils avoient de manieres différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Muſique, que le nombre de ces manieres étoit grand & peut-être indéterminé. Or chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du ſyſtême, c'eſt-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainſi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une ſeule maniere d'Accord; mais on ne peut calculer au juſte combien ce nombre ſe multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduiſoient de nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils diſtinguoient les *Sons* en deux claſſes générales; ſavoir, les *Sons* ſtables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'eſpece du Genre. Les premiers étoient huit en tout, ſavoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde

& la Corde Proſlambanomene ; les ſeconds étoient auſſi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voiſins quelquefois ſe confondoient en un, & quelquefois ſe ſéparoient.

Ils diviſoient derechef, dans les Genres épais, les *Sons* ſtables en deux eſpeces, dont l'une contenoit trois *Sons* appellés *Apycni* ou *non-ſerrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni ſemi-Tons ni moindres Intervalles ; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proſlambanomene, la Nete-Synnéménon, & la Nete-Hyperboléon. L'autre eſpece portoit le nom de *Sons Barypycni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles : les *Sons Barypycni* étoient au nombre de cinq ; ſavoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Mèſe, la Paramèſe & la Nete-Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles ſe ſubdiviſoient pareillement en *Sons Méſopycni* ou moyens dans le ſerré, leſquels étoient auſſi cinq en nombre ; ſavoir, le ſecond, en montant, de chaque Tétracorde ; & en cinq autres *Sons* appellés *Oxypycni* ou ſur-aigus, qui étoient le troiſieme, en montant, de chaque

Tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *Sons* du Syſtême moderne, l'Accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles, fondé ſur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièſe ou Bémol : mais autre choſe eſt de changer de corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une corde.

SON FIXE, *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *Son* ſeroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car, premiérement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même ; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que l'air deviendra plus léger ou plus peſant. Par la même raiſon le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmoſphere, ſelon que ce même tuyau ſera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En ſecond lieu, ce même tuyau, quelle qu'en ſoit la matiere, ſera ſujet aux variations que le chaud ou le froid

cauſe dans les dimenſions de tous les corps : le tuyau ſe raccourciſſant ou s'alongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux cauſes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & preſque l'impoſſibilité de s'aſſurer du même *Son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre des vibrations, s'aſſurer de l'identité du *Son* ; mais ce calcul étant impoſſible, on ne peut s'aſſurer de cette identité du *Son* que par celle des Inſtrumens qui le donnent ; ſavoir, le tuyau, quant à ſes dimenſions, & l'air, quant à ſa peſanteur. M. Sauveur propoſa pour cela des moyens qui ne réuſſirent pas à l'expérience. M. Diderot en a propoſé depuis de plus praticables, & qui conſiſtent à graduer un tuyau d'une longueur ſuffiſante pour que les diviſions y ſoient juſtes & ſenſibles, en le compoſant de deux parties mobiles par leſquelles on puiſſe l'alonger & l'accourcir ſelon les dimenſions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le Thermometre quant à la

température, & par le Barometre quant à la peſanteur. Voyez là-deſſus les principes d'Acouſtique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voy. FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voy. SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Eſpece ſinguliere de *Sons* qu'on tire de certains Inſtrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en poſant légérement le doigt ſur certaines diviſions de la Corde. Ces *Sons* ſont fort différens pour le timbre & pour le Ton de ce qu'ils ſeroient, ſi l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte, &c. Quant aux timbres, ils ſont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même diviſion, en faiſant porter la Corde ſur le manche; & c'eſt à cauſe de cette douceur qu'on les appelle *Sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer ſur ſon

Violon, ou M. Bertaud ſur ſon Violoncelle, des ſuites de ces beaux *Sons*. En gliſſant légérement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la maniere ſuſdite, on entend diſtinctement une ſucceſſion de *Sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoiſſent pas la Théorie.

Le principe ſur lequel cette Théorie eſt fondée, eſt qu'une Corde étant diviſée en deux parties commenſurables entr'elles, & par conſéquent avec la Corde entiere, ſi l'obſtacle qu'on met au point de diviſion n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera ſonner la Corde dans cet état, elle rendra non le *Son* de la Corde entiere, ni celui de ſa grande partie, mais celui de la plus petite partie ſi elle meſure exactement l'autre; ou, ſi elle ne la meſure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on diviſe une Corde 6 en deux parties 4 & 2, le *Son harmonique* réſonnera par la longueur de la petite partie 2, qui eſt aliquote de la grande

partie 4 : mais ſi la Corde 5 eſt diviſée par 2 & 3, alors comme la petite partie ne meſure pas la grande, le *Son harmonique* ne réſonnera que ſelon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié eſt la plus grande commune meſure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'obſervation, & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux diſparoît. Avec un calcul très-ſimple on aſſigne pour chaque degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt gliſſé le long de la Corde, il ne donne qu'une ſuite de *Sons harmoniques* qui ſe ſuccedent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir ſelon celui des diviſions ſur leſquelles on paſſe ſucceſſivement le doigt, & les points qui ne forment pas des diviſions exactes, ou qui en forment de trop compoſées, ne donnent aucun *Son* ſenſible ou appréciable.

On trouvera *Pl. G. Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui déſirent de les pratiquer. La premiere colonne indique les *Sons* que rendroient

les diviſions de l'Inſtrument touchées en plein, & la ſeconde colonne montre les *Sons ſiûtés* correſpondans, quand la Corde eſt touchée harmoniquement.

Après la premiere Octave, c'eſt-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, ſur les mêmes diviſions de l'Octave aiguë; c'eſt-à-dire, la Dix-neuvieme ſur la Dixieme mineure, la Dix-ſeptieme ſur la Dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septieme : premiérement, parce que les diviſions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des ſous-diviſions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique : car le *Son harmonique* du *Ton* majeur ſeroit la vingt-troiſieme, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur ſeroit la vingt-quatrieme, ou la triple Octave de la Tierce mineure : mais quelle eſt l'oreille aſſez

ſine & la main aſſez juſte pour diſtinguer & toucher à ſa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur?

Tout le jeu de la Trompette marine eſt en *Sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aiſément toute ſorte de *Sons*.

SONATE, *ſ. f.* Piece de Muſique inſtrumentale compoſée de trois ou quatre morceaux conſécutifs de caracteres différens. La *Sonate* eſt à-peu-près pour les Inſtrumens ce qu'eſt la Cantate pour les Voix.

La *Sonate* eſt faite ordinairement pour un ſeul inſtrument qui récite accompagné d'une Baſſe-continue; & dans une telle compoſition on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Inſtrument pour lequel on travaille, ſoit par le tour des Chants, ſoit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette eſpece d'Inſtrument, ſoit par la hardieſſe de l'exécution. Il y a auſſi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie*, mais quand elles paſſent trois Parties; ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (Voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *Sonates*. Les Italiens les réduisent à deux especes principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da Camera*, *Sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Suites*. L'autre espece est appellée *Sonate da Chiesa*, *Sonates* d'Église, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espece que soient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio ; &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un Allegro ou un Presto.

Aujourd'hui que les Instrumens sont la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espece de Symphonie ; le Vocal n'en est gueres que l'accessoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Inf-

trumens ce qu'il nous eſt impoſſible de faire avec nos Voix. J'oſe prédire qu'un goût ſi peu naturel ne durera pas. La Muſique purement Harmonique eſt peu de choſe ; pour plaire conſtamment & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation ; mais ſon imitation n'eſt pas toujours immédiate comme celles de la Poéſie & de la Peinture ; la parole eſt le moyen par lequel la Muſique détermine le plus ſouvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'eſt par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le ſentiment qu'elle y doit produire. Qui ne ſent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Inſtrument, eſt loin de cette énergie ? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiſelle le Maure ? La Symphonie anime le Chant & ajoute à ſon expreſſion, mais elle n'y ſupplée pas. Pour ſavoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on eſt accablé, il faudroit faire comme ce Peintre groſſier, qui étoit obligé d'écrire au-deſſous de ſes figures ; c'*eſt un arbre*,

c'eſt un homme, c'eſt un cheval. Je n'oublierai jamais la ſaillie du célebre Fontenelle, qui ſe trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un tranſport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu ?*

SONNER, *v. a. & n.* On dit en compoſition qu'une Note *Sonne* ſur la Baſſe, lorſqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie ; à la différence des Notes qui ne ſont que de goût, & ne ſervent qu'à figurer, leſquelles ne *Sonnent* point. On dit auſſi *Sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet accord.

SONORE, *adj.* qui rend du Son. *Un Métal ſonore.* De-là, *Corps ſonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore ſe dit particuliérement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, juſtes & bien timbrés. *Une Cloche Sonore, une Voix Sonore*, &c.

SOTTO-VOCE, *adv.* Ce mot Italien, marque, dans les lieux où il eſt écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* ſignifient la même choſe.

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui ſe marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en ſens contraire, en cette ſorte 𝄽. (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE, *ſ. f.* Petit Inſtrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus ſourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'Inſtrument. La *Sourdine*, en affoibliſſant les Sons, change leur timbre & leur donne un caractere extrêmement attendriſſant & triſte. Les Muſiciens François, qui penſent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en ſervent point. Mais on en fait uſage avec un grand effet dans tous les Orcheſtres d'Italie; & c'eſt parce qu'on trouve ſouvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *Sourdines* auſſi pour les Cors-de-chaſſe, pour le Clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Ra-

meau à la quatrieme Note du Ton, laquelle eſt, par conſéquent, au même Intervalle de la Tonique en deſcendant, qu'eſt la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renverſement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante*, & le Mode majeur de la Tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez auſſi l'article qui ſuit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'eſt auſſi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la ſixieme Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en deſſous, qu'en eſt la médiante en deſſus, doit faire Tierce majeure ſous cette Tonique; & par conſéquent Tierce mineure ſur la ſous-Dominante, & c'eſt ſur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur; mais il s'enſuivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de ſa ſous-Dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'eſt pas : puiſqu'au contraire il eſt très-rare qu'on paſſe d'un de ces deux Modes à l'autre, & que l'Echelle preſque entiere eſt altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas ſous les yeux ; en écrivant cet article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il ſimplement, par *Sous-Dominante*, la Note qui eſt un Degré au-deſſous de la Dominante; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui eſt un Degré au-deſſous de la Médiante. Ce qui me tient en ſuſpens entre ces deux ſens, eſt que, dans l'un & dans l'autre, la ſous-Dominante eſt la même Note *fa* pour le Ton d'*ut* : mais il n'en ſeroit pas ainſi de la *Sous-Médiante*; elle ſeroit *la* dans le premier ſens, & *re* dans le ſecond. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux eſt celui de M. Rameau; ce qu'il y a de sûr eſt que celui que je donne, eſt préférable pour l'uſage de la compoſition.

SOUTENIR, *v. a. pris en ſens neut.* C'eſt faire exactement durer les Sons toute leur valeur ſans les laiſſer éteindre avant la fin, comme font très-ſouvent les Muſiciens, & ſur-tout les Symphoniſtes.

SPICCATO, *adj.* Mot Italien, lequel, écrit ſur la Muſique, indique des Sons ſecs & bien détachés.

SPONDAULA,

SPONDAULA, *ſ. m.* C'étoit, chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre ſemblable Inſtrument, qui, pendant qu'on offroit le ſacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le diſtraire.

Ce mot eſt formé du Grec σπονδὴς, *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte.*

SPONDÉASME, *ſ. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire; de ſorte que le *Spondéaſme* étoit préciſément le contraire de l'*Eclyſe.*

STABLES, *adj.* Sons ou Cordes *ſtables* : c'étoient, outre la Corde Proſlambanomene, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, deſquels extrêmes ſonnant enſemble le Diateſſaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faiſoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit ſuivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles.*

STYLE, *ſ. m.* Caractere diſtinctif de compoſition ou d'exécution. Ce caractere varie beaucoup ſelon les pays,

le goût des Peuples, le génie des Auteurs : selon les matieres, les lieux, les tems, les sujets, les expressions, &c.

On dit en France le *Style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *Style* de Hasse, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *Style* de Léo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *Style* des Musiques d'Eglise n'est pas le même que celui des Musiques pour le Théâtre ou pour la Chambre. Le *Style* des compositions Allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des compositions Françoises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compositions Italiennes est fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, est un *Style* propre à exciter ou peindre les passions. *Style* d'Eglise, est un *Style* sérieux, majestueux, grave. *Style* de Mottet, où l'Artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique & savant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaisir, à la danse, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* symphonique ou instrumental. Comme chaque Instrument a sa tou-

che, ſon doigter, ſon caractere particulier, il a auſſi ſon *Style*. *Style* Méliſmatique ou naturel, & qui ſe préſente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaiſie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou danſant, lequel ſe diviſe en autant de branches différentes qu'il y a de caracteres dans la danſe, &c.

Les Anciens avoient auſſi leurs *Styles* différens. (Voyez MODE & MÉLOPÉE.)

SUJET, *ſ. m.* Terme de compoſition; c'eſt la partie principale du Deſſein, l'idée qui ſert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci ſeule dépend du génie, & c'eſt en elle que conſiſte l'invention.

Les principaux *Sujets* en Muſique produiſent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. (Voyez ces mots.) Un Compoſiteur ſtérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation, mais l'Artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination fait, ſans

laiſſer oublier ſon *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le repréſente.

SUITE, *ſ. f.* (Voyez SONATE.)

SUPER-SUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Deſſus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION, *ſ. f.* Ce mot a deux ſens en Muſique.

1°. Lorſque pluſieurs Notes montent ou deſcendent diatoniquement dans une Partie ſur une même Note d'une autre Partie; alors ces Notes diatoniques ne ſauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce ſont ces Notes étrangeres à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par Suppoſition*.

La regle générale eſt, quand les Notes ſont égales, que toutes celles qui frappent ſur le Tems fort portent Harmonie; celles qui paſſent ſur le Tems foible ſont des Notes de *Suppoſition* qui ne ſont miſes que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les principaux Tems de la Meſure que les Parties mêmes de chaque Tems.

Ainſi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'eſt la premiere qui porte Harmonie; la ſeconde eſt de *Suppoſition*. Si le Tems eſt compoſé de quatre Notes égales, la premiere & la troiſieme portent Harmonie, la ſeconde & la quatrieme ſont les Notes de *Suppoſition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre; on paſſe la premiere Note par *Suppoſition*, & l'on fait porter la ſeconde; mais alors la valeur de cette ſeconde Note eſt ordinairement augmentée par un point aux dépens de la premiere.

Tout ceci ſuppoſe toujours une marche diatonique par Degrés conjoints: car quand les Degrés ſont disjoints, il n'y a point de *Suppoſition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *Suppoſition* ceux où la Baſſe-continue ajoute ou ſuppoſe un nouveau Son au-deſſous de la Baſſe-fondamentale; ce qui fait que de tels Accords excedent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Diſſonances des Accords par *Suppoſition* doivent toujours être préparées par des ſyncopes, & ſauvées en deſcendant diatoniquement ſur des

Sons d'un Accord ſous lequel la même Baſſe *ſuppoſée* puiſſe tenir comme Baſſe-fondamentale, ou du moins comme Baſſe-continue. Ce qui fait que les Accords par *Suppoſition*, bien examinés, peuvent tous paſſer pour de pures ſuſpenſions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois ſortes d'Accords par *Suppoſition*; tous ſont des Accords de Septieme. La premiere, quand le Son ajouté eſt une Tierce au-deſſous du Son fondamental; tel eſt l'Accord de Neuvieme : ſi l'Accord de Neuvieme eſt formé par la Médiante ajoutée au-deſſous de l'Accord ſenſible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte ſuperflue. La ſeconde eſpece eſt quand le Son ſuppoſé eſt une Quinte au-deſſous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzieme : ſi l'Accord eſt ſenſible & qu'on ſuppoſe la Tonique, l'Accord prend le nom de Septieme ſuperflue. La troiſieme eſpece eſt celle où le Son ſuppoſé eſt au-deſſous d'un Accord de Septieme diminuée; s'il eſt une Tierce au-deſſous, c'eſt-à-dire, que le Son ſuppoſé ſoit la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure; il eſt fort

peu uſité : ſi le Son ajouté eſt une Quinte au-deſſous, ou que ce Son ſoit la Médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte ſuperflue, & s'il eſt une Septieme au-deſſous, c'eſt-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septieme ſuperflue. A l'égard des renverſemens de ces divers Accords, où le Son ſuppoſé ſe tranſporte dans les Parties ſupérieures; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être employés qu'avec choix & circonſpection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent ſe tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *Suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTEME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE, *ſ. f.* C'étoit le nom de la plus baſſe Corde du Syſtême des Grecs; ils l'appelloient en leur langue Proſlambanoménos. (Voyez ce mot.)

SUSPENSION, *ſ. f.* Il y a *Suſpenſion* dans tout Accord ſur la Baſſe duquel on ſoutient un ou pluſieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de paſſer à ceux qui lui appartiennent : comme ſi, la Baſſe paſſant de la Tonique à la Dominante, je prolonge

encore quelques inſtans ſur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précede avant de le réſoudre ſur le lien, c'eſt une *Suſpenſion.*

Il y a des *Suſpenſions* qui ſe chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles ſont Diſſonantes, ce ſont toujours des Accords par Suppoſition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suſpenſions* ne ſont que de goût; mais de quelque nature qu'elles ſoient, on doit toujours les aſſujettir aux trois régles ſuivantes.

I. La *Suſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la Meſure, ou du moins ſur un Tems fort.

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; c'eſt-à-dire, que chaque Partie qui a ſuſpendu, ne doit enſuite monter ou deſcendre que d'un Degré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Baſſe qui a porté la *Suſpenſion.*

III. Toute *Suſpenſion* chiffrée doit ſe ſauver en deſcendant, excepté la ſeule Note ſenſible qui ſe ſauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *Suſpenſion* qu'on ne puiſſe

pratiquer avec ſuccès, parce qu'alors l'oreille, preſſentant ſur la Baſſe la marche des Parties, ſuppoſe d'avance l'Accord qui ſuit. Mais c'eſt au goût ſeul qu'il appartient de choiſir & diſtribuer à propos les *Suſpenſions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE, *ſ. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la Conſonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diateſſaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainſi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou compoſans.

SYMPHONIASTE, *ſ. m.* Compoſiteur de Plain-Chant. Ce terme eſt devenu technique depuis qu'il a été employé par l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE, *ſ. f.* Ce mot formé du Grec σὺν *avec*, & φωνὴ *Son*, ſignifie, dans la Muſique ancienne, cette union des Sons qui forme un Concert. C'eſt un ſentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoiſſoient pas l'Harmonie dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainſi, leur *Symphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle ré-

ſultoit du concours de pluſieurs Voix ou de pluſieurs Inſtrumens, ou d'Inſtrumens mêlés aux Voix chantant ou jouant la même Partie. Cela ſe faiſoit de deux manieres : ou tout concertoit à l'uniſſon, & alors la Symphonie s'appelloit plus particuliérement *Homophonie*; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela ſe nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces diſtinctions dans les Problêmes d'Ariſtote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Muſique Inſtrumentale, tant des Pieces qui ne ſont deſtinées que pour les Inſtrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Inſtrumens ſe trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans pluſieurs autres ſortes de Muſiques. On diſtingue la Muſique vocale en Muſique ſans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Baſſe continue; & Muſique avec *Symphonie*, qui a au moins un Deſſus d'Inſtrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Piece qu'elle eſt en grande *Symphonie*, quand, outre la Baſſe & les Deſſus, elle a en-

core deux autres Parties Inſtrumentales ; ſavoir, Taille & Quinte de Violon. La Muſique de la Chapelle du Roi, celle de pluſieurs Egliſes, & celle des Opéra ſont preſque toujours en grande *Symphonie.*

SYNAPHE, *ſ. f.* Conjonction de deux Tétracordes, ou, plus préciſément, réſonnance de Quarte ou Diateſſaron, qui ſe fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainſi, il y trois *Synaphes* dans le Syſtème des Grecs : l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèſes ; l'autre, entre le Tétracorde des Mèſes & celui des Conjointes ; & la troiſieme, entre le Tétracorde des Diſjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE, *ſ. f.* Concert de pluſieurs Muſiciens, qui, dans la Muſique ancienne, jouoient & ſe répondoient alternativement ſur des Flûtes, ſans aucun mélange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens euſſent une Muſique compoſée uniquement pour les Inſtrumens, ne laiſſe pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raiſon : car ces *Synaulies* n'étoient autre choſe qu'une

Muſique vocale jouée par des Inſtrumens.

SYNCOPE, *ſ. f.* Prolongement ſur le Tems fort d'un Son commencé ſur le Tems foible; ainſi, toute Note *ſyncopée* eſt à contre-tems, & toute ſuite de Notes ſyncopées eſt une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *Syncope* n'exiſte pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, ſoit refrappé par deux ou pluſieurs Notes, pourvu que la diſpoſition de ces Notes qui répetent le même Son, ſoit conforme à la définition.

La *Syncope* a ſes uſages dans la Mélodie pour l'expreſſion & le goût du Chant; mais ſa principale utilité eſt dans l'Harmonie pour la pratique des Diſſonances. La premiere partie de la *Syncope* ſert à la préparation: la Diſſonance ſe frappe ſur la Seconde; & dans une ſucceſſion de Diſſonances, la premiere partie de la *Syncope* ſuivante ſert en même tems à ſauver la Diſſonance qui précede, & à préparer celle qui ſuit.

Syncope, de σὺν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, je bats; parce que la *Syn-*

cope retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainſi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque ſorte dans la Diſſonance; mais les *Syncopes* ſont antérieures à notre Harmonie, & il y a ſouvent des *Syncopes* ſans Diſſonances.

SYNNÉMÉNON, *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſieme Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le ſecond, & diviſé d'avec le quatrieme. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrieme & diviſé du ſecond, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Diviſées. Voyez ce mot. (Voyez auſſi TÉTRACORDE, SYSTÊME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne Muſique, la troiſieme Corde du Tétracorde *Synnéménon* dans le genre Diatonique; & comme cette troiſieme Corde étoit la même que la ſeconde Corde du Tétracorde des Diſjointes, elle portoit auſſi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du Genre où elle étoit employée ; mais alors elle ne ſe confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR, *adj.* C'eſt l'épithete par laquelle Ariſtoxène diſtingue celle des deux eſpeces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde eſt diviſé en un ſemi-*Ton* & deux *Tons* égaux : au lieu que dans le Diatonique mol, après le ſemi-*Ton*, le premier Intervalle eſt de trois quarts-de-*Ton*, & le ſecond de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le Genre *Syntonique* d'Ariſtoxène, appellé auſſi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il diviſe le Tétracorde en trois Intervalles : le premier, d'un ſemi-Ton majeur ; le ſecond, d'un *Ton* majeur ; & le troiſieme, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous eſt reſté, & c'eſt auſſi le Diatonique unique de Dydime ; à cette différence près, que, Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renverſa cet ordre.

On verra d'un coup-d'œil la diffé-

rence de ces deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui compoſent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Ariſtoxène, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$.

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$.

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & on en comptoit quatre eſpeces principales; ſavoir, l'Ancien, le Réformé, le Tempéré & l'Egal. Mais c'eſt perdre ſon tems, & abuſer de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces diviſions.

SYNTONO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien & Syntono-Lydien ſont propres aux larmes.

On voit dans le premier Livre d'Ariſtide Quintilien une liſte des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom; & dont j'ai parlé ſous le mot *Mode* pour me conformer à l'uſage moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manieres dif-

férentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'eſt dans le premier ſens qu'il faut entendre le Mode Syntono-Lydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reſte, aucune explication.

SYSTEME, *ſ. m.* Ce mot ayant pluſieurs acceptions dont je ne puis parler que ſucceſſivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le ſens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Syſtême* à tout Intervalle compoſé ou conçu comme compoſé d'autres Intervalles plus petits, leſquels, conſidérés comme les élémens du *Syſtême*, s'appellent *Diaſtème*. (Voyez DIASTÈME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conſéquent auſſi une infinité de *Syſtêmes* poſſibles. Pour me borner ici à quelque choſe de réel, je parlerai ſeulement des *Syſtêmes* harmoniques, c'eſt-à-dire, de ceux dont les élemens ſont ou des Conſonnances, ou des différences des Conſonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens diviſoient les *Syſtêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Syſtême particulier* tout compoſé d'au-moins deux Intervalles; tels que ſont ou peuvent être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte & même la Tierce. J'ai parlé des *Syſtêmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Syſtêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la ſomme de tous les *Syſtêmes* particuliers, & comprenoient, par conſéquent, tous les Sons employés dans la Muſique. Je me borne ici à l'examen de leur *Syſtême* dans le Genre Diatonique; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant ſuffiſamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état des progrès de l'ancien *Syſtême* par ceux des Inſtrumens deſtinés à l'exécution : car ces Inſtrumens accompagnant à l'uniſſon les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Syſtême*. Or les Cordes de ces premiers Inſtrumens ſe touchoient toujours à vide ; il y falloit donc autant de Cordes que le *Syſtême* renfermoit de Sons;

& c'eſt ainſi que, dès l'origine de la Muſique, on peut, ſur le nombre des Cordes de l'Inſtrument, déterminer le nombre des Sons du *Syſtême*.

Tout le *Syſtême* des Grecs ne fut donc d'abord compoſé que de quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, ſelon quelques-uns, étoient par Degrés conjoints : ſelon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques; mais les deux extrêmes ſonnoient l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu, de la maniere ſuivante.

Ut — Trite Diézeugménon.
Sol — Lichanos Méſon.
Fa — Parhypate Méſon.
Ut — Parhypate Hypaton.

C'eſt ce que Boëce appelle le Tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Syſtême* ne demeura pas long-tems borné à ſi peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquieme Corde; Hyagnis, une ſixieme; Ter-

pandre, une ſeptieme pour égaler le nombre des planetes; & enfin Lychaon de Samos, la huitieme.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à ſept Cordes; que Simonide y en joignit une huitieme, & Thimothée une neuvieme. Nicomaque le Géraſénien attribue cette huitieme Corde à Pythagore, la neuvieme à Théophraſte de Piérie, puis une dixieme à Hyſtiée de Colophon, & une onzieme à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Syſtême* un progrès plus rapide; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Muſiciens, en ſuppoſant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, ſon témoignage eſt d'un grand poids ſur un fait qu'il avoit ſous les yeux.

Mais comment s'aſſurer de la vérité parmi tant de contradictions, ſoit dans la Doctrine des Auteurs, ſoit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Dia-

paſon. Comment donc s'eſt-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme ſe ſoit trouvé diminué d'un Degré & réduit à un Intervalle de Septieme? C'eſt pourtant ce que font entendre la plupart des Auteurs, & entr'autres, Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Syſtême* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un Intervalle diſſonant, il le rendit conſonnant en diviſant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produiſit l'Octave.

Quoi qu'il en ſoit, c'eſt du moins une choſe certaine que le *Syſtême* des Grecs s'étendit inſenſiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & paſſa même l'étendue du Dis-Diapaſon ou de la double Octave : étendue qu'ils appellerent *Syſtema perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *Syſtême*, le *Syſtême* parfait, immuable par excellence : à cauſe qu'entre ſes extrémités, qui formoient entr'elles une Conſonnance parfaite, étoient contenues toutes les Conſonnances ſimples, doubles, directes & renverſées, tous les *Syſtêmes* particuliers, & ſelon

eux, les plus grands Intervalles qui puiſſent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Syſtême* entier étoit compoſé de quatre Tétracordes, trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-deſſous du tout pour achever la double Octave d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proslambanomene* ou d'*Ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce ſemble, produire que quinze Sons dans le Genre-Diatonique : il y en avoit pourtant ſeize. C'eſt que la disjonction ſe faiſant ſentir, tantôt entre le ſecond & le troiſieme Tétracorde, tantôt entre le troiſieme & le quatrieme, il arrivoit dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du ſecond Tétracorde, ſuivoit en montant le *ſi* naturel qui commençoit le troiſieme Tétracorde; ou bien, dans le ſecond cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troiſieme Tétracorde, étoit immédiatement ſuivi du *ſi* Bémol : car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un ſemi-Ton. Cette différence produiſoit donc un ſeizieme Son à cauſe du *ſi* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les ſeize Sons étoient repré-

ſentés par dix-huit noms ; c'eſt-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troiſieme Tétracorde, ſelon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit ſa poſition.

Mais comme le Son fondamental varioit ſelon le Mode, il s'enſuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Syſtême* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les Sons ; car ſi les divers Modes avoient pluſieurs Sons communs, ils en avoient auſſi de particuliers à chacun ou à quelques-uns ſeulement. Ainſi, dans le ſeul Genre Diatonique, l'étendue de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alypius eſt de trois Octaves ; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de ſon voiſin étoit ſeulement d'un ſemi-Ton, il eſt évident que tout cet eſpace gradué de ſemi-Ton en ſemi-Ton produiſoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Muſique ancienne. Que ſi, déduiſant toutes les Répliques des mêmes Sons, on ſe renferme dans les bornes

d'une Octave, on la trouvera diviſée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Muſique moderne. Ce qui eſt manifeſte par l'inſpection des Tables miſes par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alypius. Ces marques ſont néceſſaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, ſur la foi de quelques Modernes, que la Muſique ancienne n'étoit compoſée en tout que de ſeize Sons.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 2.) une Table du *Syſtême* général des Grecs pris dans un ſeul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien diviſés ſelon d'autres proportions; mais comme ils contenoient également quatre Sons & trois Intervalles conſécutifs, de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correſpondoit dans celui-ci: c'eſt pourquoi je ne donne point de Tables particulieres pour chacun de ces Genres. Les Curieux pourront conſulter celles que Meibomius a miſes à la tête de l'ouvrage d'Ariſtoxène. On y en trouvera ſix; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chro-

matique, & deux pour Diatonique, ſelon les diſpoſitions de chacun de ces Genres dans le *Syſtême* Ariſtoxénien.

Tel fut, dans ſa perfection, le *Syſtême* général des Grecs ; lequel demeura à-peu-près dans cet état juſqu'à l'onzieme ſiecle ; tems où Guy d'Arrezzo y fit des changemens conſidérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproslambanomene*, ou *Sous-ajoutée*, & dans le haut un cinquieme Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Suraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, néceſſaire pour diſtinguer la deuxieme Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la premiere Corde du même Tétracorde disjoint : c'eſt-à-dire qu'il fixa cette double ſignification de la lettre B, que Saint Grégoire, avant lui, avoit déjà aſſignée à la Note *ſi*. Car puiſqu'il eſt certain que les Grecs avoient depuis long-tems ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conſéquent, des ſignes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'enſuit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Syſtême* par Guy, mais ſeulement

ſeulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduiſant ainſi à un même Degré ce qui en faiſoit deux chez les Grecs. Il faut dire auſſi de ces Hexacordes ſubſtitués à leurs Tétracordes, que ce fut moins un changement au *Syſtême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en réſultoit, étoit une autre maniere de ſolfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aiſément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle ſoit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *Syſtême*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une ſeule. Le *Syſtême* fut fixé à quatre Octaves, & c'eſt l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'eſt enfin trouvé gêné par des limites, quelque eſpace qu'elles puſſent contenir; on les a franchies, on s'eſt étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché ſans ceſſe; on a forcé les voix, & enfin l'on s'eſt tant donné de carriere à cet égard, que le *Syſtême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour deſcen-

dre, la plus baſſe Corde des Baſſes ordinaires ne paſſe pas encore le C *ſol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baiſſant le Ton du *Syſtême* général : c'eſt même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra eſt plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Muſique inſtrumentale eſt monté comme en Italie, & ces différences commencent même à devenir aſſez ſenſibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y ſont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTEME eſt encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Muſique, ou un ordre de ſignes établis pour les exprimer. C'eſt dans le premier ſens que les Anciens diſtinguoient le *Syſtême* Pythagoricien & le *Syſtême* Ariſtoxénien. (Voyez ces mots.) C'eſt dans le ſecond que nous diſtinguons aujourd'hui le *Syſtême* de Guy, le *Syſtême* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti,

&c. desquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Systêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois, des regles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer ; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des sciences. (Voy. aussi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel est encore un autre *Systême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit & destiné peut-être à n'être jamais vu du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premiérement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique ; ce qui se faisant d'une maniere uniforme pour tous les Tons, fait par conséquent évanouir le tempérament.

Tout le *Systême* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire,

après avoir rappellé au Lecteur les regles établies en divers endroits de ce Dictionnaire ſur la manière de comparer & compoſer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On ſe ſouviendra donc :

1. Que pour ajouter un Intervalle à un autre, il faut en compoſer les rapports. Ainſi, par exemple, ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; ſavoir l'Octave.

2. Que pour ajouter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainſi, pour ajouter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à ſa ſeconde puiſſance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou ſimplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il ſuffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou pluſieurs fois; c'eſt-à-dire, d'abaiſſer les Octaves juſqu'à ce que les deux termes, étant auſſi rapprochés qu'il eſt poſſible, donnent un Intervalle ſimple. Ainſi, de $\frac{4}{3}$ faiſant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte rédoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire

j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boiſgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ſes expreſſions inverſes des miennes. Ainſi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, eſt $\frac{3}{2}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'eſt qu'approché dans le *Syſtême* de M. de Boiſgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

$$\begin{cases} \text{A.} & 12f - 7r \pm t = 0. \\ \text{B.} & 12x - 5t \pm r = 0. \end{cases}$$

$$\begin{cases} \text{C.} & 7f - 4r \pm x = 0. \\ \text{D.} & 7x - 4t \pm f = 0. \end{cases}$$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . 2 : 1.
Rapport de la Quinte . . n : 1.
Rapport de la Quarte. . . 2 : n.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. n^r. 2^t.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. 2^t. n^r.

*

r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.

f. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.

t. Nombre de ſemi-Tons de l'Intervalle.

x. Gradation diatonique de l'Intervalle; c'eſt-à-dire, nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.

x. ± 1. Gradations des termes d'où l'Intervalle tire ſon nom.

*

Le premier cas de chaque formule a lieu, lorſque l'Intervalle vient de Quintes.

Le ſecond cas de chaque formule a lieu, lorſque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier propoſé par M. de Boiſgelou, (*Pl.* I. *Fig.* 3.) ſont les ſuivans.

Ut de re ma mi fa fi ſol be la ſa ſi.

Tout Intervalle eſt formé par la pro-

greſſion de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *ſi ut* eſt formé par cette progreſſion de 5 Quartes *ſi mi la re ſol ut*, ou par cette progreſſion de 7 Quintes *ſi fi de be ma ſa fa ut*.

De même l'Intervalle *fa la* eſt formé par cette progreſſion de 4 Quintes *fa ut ſol re la*, ou par cette progreſſion de 8 Quartes *fa ſa ma be de ſi fi mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes eſt $n^r. 2^r.$, & que celui qui vient de Quartes eſt $2^r. : n^r.$, il s'enſuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *ſi ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2^r : n^r :: 2^3 : n^5$. Et ſi l'Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, on a cette proportion $n^r\ 2^r :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *ſi ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle eſt de $2^5 : n^5.$, puiſque le rapport de la Quarte eſt $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5.$ déſigneroit un Intervalle de 2^5 Semi-Tons, puiſque chaque Quarte a 5 ſemi-Tons, & que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainſi, l'Octave n'ayant que 12 ſemi-Tons,

l'Intervalle *ſi ut* paſſeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves; c'eſt-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport compoſé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui de $2^2 : 1$, en cette ſorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *ſi ut* venant de Quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainſi réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorſque le même Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conſéquent, pour A de la premiere formule, $12s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conſéquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle

venant de Quartes donne cette proportion $2_1 : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un Lecteur attentif sur la route que de lui donner les valeurs de n & de ses puissances.

Valeurs des Puissances de n.

$n^4 = 5$, c'est un fait d'expérience.
Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$, &c.

Valeurs précises des trois premieres Puissances de n.

$$n = \sqrt[4]{5^2}, \quad n = \sqrt[3]{5}, \quad n = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premieres Puissances de n.

$$m = \frac{3}{2}, \quad m^2 = \frac{3^2}{2^2}, \quad m^3 = \frac{3^3}{2^3}.$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la Quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation,

& donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainſi que par abus, puiſque la Quinte doit être foible pour être juſte.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de ſemi-Tons, a toujours deux rapports différens; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La ſomme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la ſomme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r eſt le plus petit, eſt l'Intervalle diatonique, l'autre eſt l'Intervalle chromatique. Ainſi, l'Intervalle *ſi ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, eſt un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & ſon rapport eſt $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *ſi ut* eſt chromatique comme venant de Quintes, & ſon rapport eſt $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ eſt moindre que $7 = 7$ du ſecond cas.

Au contraire, l'Intervalle *fa la* qui

a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, eſt diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le ſecond où il vient de Quartes.

L'Intervalle *ſi ut*, diatonique, eſt une ſeconde mineure, l'Intervalle *ſi ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *ſi ſi* Dièſe; (car alors *ut* eſt pris pour *ſi* Dièſe) eſt un Uniſſon ſuperflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, eſt une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièſe *la*, (car alors *fa* eſt pris comme *mi* Dièſe) eſt une Quarte diminuée. Ainſi des autres.

Il eſt évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correſpond un Intervalle chromatique d'un même nombre de ſemi-Tons & *vice verſâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de ſemi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, ſont appellés Intervalles correſpondans.

2°. Que quand la valeur de *r* eſt égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle eſt diatonique; ſoit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que ſi *r* eſt égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle eſt chromatique.

3°. Que lorſqu'$r = 6$, l'Intervalle eſt en même tems diatonique & chromatique, ſoit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes ; tels ſont les deux Intervalles *fa ſi*, appellé Triton, & *ſi fa* appellé Fauſſe-Quinte ; le Triton *fa ſi* eſt dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de ſix Quintes ; la Fauſſe-Quinte *ſi fa* eſt dans le rapport $2^4 : n^6$. & vient de ſix Quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainſi le Triton, comme Intervalle diatonique, eſt une Quarte majeure ; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte ſuperflue : la Fauſſe-Quinte *ſi fa*, comme Intervalle diatonique, eſt une Quinte mineure ; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui ſoient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conſéquemment de même gradation, ſe diviſent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques ſe diviſent en diminués & ſuperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correſpond un Intervalle chromatique ſuperflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, eſt mineur ou ſuperflu, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & *vice verſâ* tout Intervalle mineur ou ſuperflu vient de Quartes.

Ce ſeroit le contraire ſi l'Intervalle étoit pris en deſcendant.

De deux Intervalles correſpondans, c'eſt-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conſéquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand eſt celui qui vient de Quartes, & il ſurpaſſe celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport eſt $2^7 : n^{12}$; c'eſt-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle eſt la Seconde diminuée, appellée communément grand Comma ou Quart-de-Ton; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs ſur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Muſique, je

tranſcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progreſſions dreſſées par M. de Boiſgelou, par leſquelles on voit d'un coup-d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puiſſances des termes de ces rapports ſelon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les compoſent.

On voit, dans ces formules, que les ſemi-Tons ſont réellement des Intervalles primitifs & élémentaires qui compoſent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Syſtême*, un changement conſidérable dans les caracteres, en diviſant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un ſemi-Ton, au lieu que dans la Muſique ordinaire chacun de ces Degrés eſt tantôt un Comma, tantôt un ſemi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laiſſe à l'œil l'équivoque & à l'eſprit le doute de l'Intervalle, puiſque les Degrés étant les mêmes, les Intervalles ſont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme, il ſuffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq, & d'aſſigner à chaque Poſition une des douze Notes du Clavier chromatique, ci-devant indiqué, ſelon l'ordre de ces

Notes, leſquelles reſtant ainſi toujours les mêmes, déterminent leurs Intervalles avec la derniere préciſion, & rendent abſolument inutiles tous les Dièſes, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puiſſe être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la *Planche* I, où vous trouverez, *Figure* 6, l'Echelle chromatique ſans Dièſe ni Bémol; & *Figure* 7, l'Echelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce ſur cette nouvelle maniere de noter & de lire la Muſique, on ſera ſurpris de la netteté, de la facilité qu'elle donne à la Note, & de la ſimplicité qu'elle apporte dans l'exécution, ſans qu'il ſoit poſſible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'eſpace ſur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les viteſſes par la multitude des Lignes, ſurtout dans la Symphonie.

Mais comme ce *Syſtême* de Notes eſt abſolument chromatique, il me paroit que c'eſt un inconvénient d'y laiſſer ſubſiſter les dénominations des Degrés diatoniques; & que, ſelon M. de Boiſgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde, mais une Tierce; ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte; ni *ut ut* une

Octave, mais une Douzieme : puiſque chaque ſemi-Ton formant réellement un Degré ſur la Note, devroit en prendre auſſi la dénomination; alors $x+1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules ſe trouveroient extrêmement ſimplifiées. Du reſte, ce *Syſtême* me paroît également profond & avantageux : il ſeroit à déſirer qu'il fût developpé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

SYSTEME, enfin, eſt l'aſſemblage des regles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les raſſemblent, qui forment leur liaiſon, deſquels elles découlent, & par leſquels on en rend raiſon.

Juſqu'à notre ſiecle, l'Harmonie, née ſucceſſivement & comme par hazard, n'a eu que des regles éparſes, établies par l'oreille, confirmées par l'uſage, & qui paroiſſoient abſolument arbitraires. M. Rameau eſt le premier qui, par le *Syſtême* de la Baſſe-fondamentale, a donné des principes à ces regles. Son *Syſtême*, ſur lequel ce Dictionnaire a été compoſé, s'y trouvant ſuffiſamment développé dans les principaux articles, ne ſera point expoſé dans celui-ci, *qui*

n'eſt déjà que trop long, & que ces répétitions ſuperflues alongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'expoſer tous les *Syſtêmes*, mais ſeulement de bien expliquer ce que c'eſt qu'un *Syſtême*, & d'éclaircir au beſoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Syſtême* de M. Rameau ſi obſcur, ſi diffus dans ſes écrits, expoſé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru ſuſceptible, pourront recourir aux élémens de Muſique de M. d'Alembert.

M. Serre de Geneve, ayant trouvé les principes de M. Rameau inſuffiſans à bien des égards, imagina un autre *Syſtême* ſur le ſien, dans lequel il prétend rentrer que toute l'Harmonie porte ſur une double Baſſe-fondamentale ; mais comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en compoſa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Syſtême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, ſous ce titre : *Eſſais ſur les principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de conſulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me

diſpenſent auſſi d'en rendre compte au Public.

Il n'en eſt pas de même de celui de l'illuſtre M. Tartini dont il me reſte à parler ; lequel étant écrit en langue étrangere, ſouvent profond, toujours diffus, n'eſt à portée d'être conſulté que de peu de gens, dont la plupart ſont rebutés par l'obſcurité du Livre, avant d'en pouvoir ſentir les beautés. Je ferai, le plus briévement qu'il me ſera poſſible l'extrait de ce nouveau *Syſtême*, qui, s'il n'eſt pas celui de la nature, eſt au moins de tous ceux qu'on a publiés juſqu'ici, celui dont le principe eſt le plus ſimple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroiſſent naître le moins arbitrairement.

SYSTEME DE M. TARTINI.

Il y a trois manieres de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant ſur le Monocorde la Corde entiere en ſes parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons ſeront en raiſon inverſe des longueurs de la Corde & de ſes parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons ſe-

ront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, les Cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les Sons ſeront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les Sons ſont toujours entr'eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les Sons des Cordes s'alterent de trois manieres: ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-à-dire le diametre de la groſſeur, ou la longueur, ou la tenſion. Si tout cela eſt égal, les Cordes ſont à l'Uniſſon. Si l'une de ces choſes ſeulement eſt altérée, les Sons ſuivent, en raiſon inverſe, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois ſont altérées, les Sons ſont, en raiſon inverſe, comme les racines des rapports compoſés des altérations. Tels ſont les principes de tous les phénomenes qu'on obſerve en comparant les rapports des Sons & ceux des dimenſions des corps ſonores.

Ceci compris, ayant mis les regiſtres convenables, touchez ſur l'Orgue la

pédale qui rend la plus baſſe Note marquée dans la *Planche* I. *Figure* 7, toutes les autres Notes marquées au-deſſus réſonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son grave, formeront dans leurs rapports la ſuite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, &c. laquelle ſuite eſt en progreſſion harmonique.

Cette même Série ſera celle de Cordes égales tendues par des poids qui ſeroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\frac{1}{4}\frac{1}{9}\frac{1}{16}\frac{1}{25}\frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions ſuſdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes ſont les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainſi donc, tous les Sons qui ſont en progreſſion harmonique depuis l'unité, ſe réuniſſent pour n'en former qu'un ſenſible à l'oreille, & tout le *Syſtême* harmonique ſe trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ſes aliquotes qu'il faſſe réſonner, parce que dans toute autre fraction, comme ſeroit celle-ci $\frac{1}{5}$, il ſe trouve, après la diviſion de la Corde en parties

égales, un reſte dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en ſont réciproquement heurtées; de ſorte que des deux Sons qui en réſulteroient, le plus foible eſt détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes compriſes dans la Série des fractions $\frac{1}{1}\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes eſt ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours deſquelles réſulte un Son. Ainſi, toute l'Harmonie étant néceſſairement compriſe entre la Monade ou l'Unité compoſante & le Son plein ou l'Unité compoſée, il s'enſuit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'Unité pour terme, & conſiſte eſſentiellement dans l'Unité.

L'expérience ſuivante, qui ſert de principe à toute l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, juſtes & ſoutenus, ſe font entendre au même inſtant, il réſulte de leur choc un troiſieme Son, plus ou moins ſenſible, à proportion de la ſimplicité du rapport des deux premiers & de la fineſſe d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience auſſi ſenſible qu'il eſt poſſible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & ſe mettre entre deux, à égale diſtance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en ſoit moins fort, peuvent, en touchant avec force & juſteſſe, ſuffire pour faire diſtinguer le troiſieme Son.

La production de ce troiſieme Son, par chacune de nos Conſonnances, eſt telle que la montre la Table, (*Pl.* 1. *Fig.* 8.) & l'on peut la pourſuivre au-delà des Conſonnances, par tous les Intervalles repréſentés par les aliquotes de l'Unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'eſt le ſeul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Uniſſon du Son grave, Uniſſon qu'avec de l'attention l'on ne laiſſe pas de diſtinguer.

Les troiſiemes Sons produits par les autres Intervalles, ſont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en eſt renverſée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixieme majeure du Son grave ; mais la Sixte majeure, qui eſt renverſée, ne donne que la Dixieme majeure du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzieme ou double Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-ſeptieme, ou la double Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le *ſemi-Ton* majeur donne la Vingt-deuxieme, ou triple Octave du Son aigu.

Enfin, le *ſemi-Ton* mineur donne la Vingt-ſixieme du Son grave.

On voit, par la comparaiſon des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu ſenſible dans l'Intervalle change très-ſenſiblement le Son produit ou fondamental. Ainſi, dans le *Ton* majeur, rapprochez l'Intervalle en abaiſſant le Son ſupérieur ou élevant l'inférieur ſeulement d'un $\frac{80}{81}$: auſſi-tôt le Son produit montera d'un Ton. Faites la même opération ſur le *ſemi-Ton* majeur, & le Son produit deſcendra d'une Quinte.

Quoique la production du troiſieme Son ne ſe borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en pouvant exprimer de plus compoſé, il eſt, pour le préſent,

inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la ſuite réguliere des Conſonnances qui compoſent cette Table, qu'elles ſe rapportent toutes à une baſe commune & produiſent toutes exactement le même troiſieme Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomene, une démonſtration phyſique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les ſciences Phyſico-Mathématiques, telles que la Muſique, les démonſtrations doivent bien être géométriques; mais déduites phyſiquement de la choſe démontrée. C'eſt alors ſeulement que l'union du calcul à la Phyſique, fournit, dans les vérités établies ſur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie ſeule donnera des Théoremes certains, mais ſans uſage dans la pratique; la Phyſique donnera des faits particuliers, mais iſolés, ſans liaiſon entr'eux & ſans aucune loi générale.

Le principe phyſique de l'Harmonie eſt un, comme nous venons de le voir, & ſe réſout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux Unités

tés extrêmes de la Monade & du Son ; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve auſſi ; puiſque dans quelque point C, (*Pl.* I. *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement le Diametre A B, le quarré de l'Ordonnée C D ſera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du Diametre par le rayon ; propriété qui ſuffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car bien que les Ordonnées ſoient moyennes géométriques entre les parties du Diametre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports repréſentent d'autant plus exactement ceux des Cordes ſonores, que les rapports de ces Cordes ou des poids tendans ſont auſſi comme les quarrés, tandis que les Sons ſont comme les racines.

Maintenant, du Diametre A B, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) diviſé ſelon la Série des fractions $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, leſquelles ſont en progreſſion harmonique, ſoient tirées les Ordonnées, C, C C : G, G G ; c, c c ; e, e e ; & g, g g.

Le Diametre repréſente une Corde ſonore, qui, diviſée en mêmes raiſons, donne les Sons indiqués dans l'exem-

ple O de la même Planche, Figure 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diametre, les Sections contiendront ces nombres entiers B C $= \frac{1}{2} = 30$; B G $= \frac{1}{3} = 20$; B c $= \frac{1}{4} = 15$; B e $= \frac{1}{5} = 12$; B g $= \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diametre. La ſomme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correſpondante, que j'appelle ſon complément, ſera toujours égale au quarré du Diametre. Les quarrés des Cordes ſeront entr'eux comme les Abſciſſes correſpondantes, par conſéquent auſſi en progreſſion harmonique, & repréſenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes ſeront entr'eux comme les Complémens des Abſciſſes au Diametre, par conſéquent dans les raiſons ſuivantes :

$\overline{\text{A C}}^2 = \frac{1}{2} = 30.$

$\overline{\text{A G}}^2 = \frac{2}{3} = 40.$

$\overline{\text{A c}}^2 = \frac{3}{4} = 45.$

$\overline{\text{A e}}^2 = \frac{4}{5} = 48.$

$\overline{\text{A g}}^2 = \frac{5}{6} = 50.$

& repréſenteront les Sons de l'exemple P; ſur lequel on doit remarquer en paſſant, que cet exemple, comparé au ſuivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la regle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées ſeront au quarré 3600 du Diametre dans les raiſons ſuivantes :

$$\overline{\quad}^{2}$$

A B = 1 = 3600.

$$\overline{\quad}^{2}$$

C, C C = $\frac{1}{4}$ = 900.

$$\overline{\quad}^{2}$$

G, G G = $\frac{2}{9}$ = 800.

$$\overline{\quad}^{2}$$

c, c c = $\frac{3}{16}$ = 675.

$$\overline{\quad}^{2}$$

e, e e = $\frac{4}{25}$ = 576.

$$\overline{\quad}^{2}$$

g, g g = $\frac{5}{36}$ = 500.

& repréſenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette derniere Série, qui n'a point d'homologue dans les diviſions du Diametre, & ſans laquelle on ne ſauroit pourtant compléter le *Syſtême* harmonique, montre la néceſſité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Syſtême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les ſeuls nombres abſtraits.

Je paſſe à deſſein toutes les autres

propoſitions de M. Tartini ſur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que ſur les bornes de la Série harmonique donnée par la raiſon ſextuple; parce que ſes preuves, énoncées ſeulement en chiffres, n'établiſſent aucune démonſtration générale; que, de plus, comparant ſouvent des grandeurs hétérogenes, il trouve des proportions où l'on ne ſauroit même voir de rapport. Ainſi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne eſt moyen proportionnel d'une telle raiſon, il ne prouve autre choſe, ſinon que tel nombre eſt moyen proportionnel entre deux tels autres nombres : car les ſurfaces & les nombres abſtraits n'étant point de même nature, ne peuvent ſe comparer. M. Tartini ſent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir; on peut voir ſes raiſonnemens dans ſon Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les regles de l'Art harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point eſſentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties conſtitutives de l'Accord. Ainſi, l'Accord, réduit à ſa plus grande ſim-

plicité, doit être conſidéré ſans elle. Alors il eſt compoſé ſeulement de ces trois termes 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, leſquels ſont en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ ſont les ſeuls vrais élémens de l'Unité Sonore, qui porte le nom d'Accord parfait; car, la fraction $\frac{1}{4}$ eſt élément de l'Octave $\frac{1}{2}$ & la fraction $\frac{1}{6}$ eſt Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, produit par une ſeule Corde & dont les termes ſont en proportion harmonique, eſt la loi générale de la Nature, qui ſert de baſe à toute la ſcience des Sons; loi que la Phyſique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication eſt inutile aux regles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans ſervent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut conſidérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troiſieme Son, engendré par le concours de deux autres, eſt comme le produit de leurs quantités; & quand, dans une cathégorie commune, ce troiſieme Son ſe trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'eſt que les produits

des générateurs ſont égaux entr'eux.

Ceci ſe déduit manifeſtement des propoſitions précédentes.

Quel eſt, par exemple, le troiſieme Son qui réſulte de C B & de G B ? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'eſt l'Uniſſon de C B. Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, C C, & G, G G, ſont moyens proportionnels, les ſommes des extrêmes ſont égales entr'elles, & par conſéquent produiſent le même Son commun C B, ou C, C C.

En effet, la ſomme des deux rectangles de B C par C, C C, & de A C par C, C C eſt égale à la ſomme des deux rectangles de B G par C, C C, & de G A par C, C C : car chacune de ces deux ſommes eſt égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il ſuit que le Son C, C C ou C B, doit être commun aux deux cordes ; or, ce Son eſt préciſément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puiſſiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troiſieme Son repréſenté par la Note

Q; parce que les rectangles des deux parties du Diametre par le rayon donneront toujours des ſommes égales.

Mais l'Octave X Q n'engendre que des Harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée ſur l'extrémité du Diametre, & que par conſéquent le Diametre & le rayon ne ſauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviſer harmoniquement le Diametre par les fractions, $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, qui donnent le *Syſtême* naturel de l'Accord majeur; ſi on le diviſe arithmétiquement en ſix parties égales, on aura le *Syſtême* de l'Accord majeur renverſé, & ce renverſement donne exactement l'Accord mineur : car (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvieme, c'eſt-à-dire, la double Octave de la Quinte; deux donneront la Douzieme, ou l'Octave de la Quinte; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte & cinq la Tierce mineure.

Mais, ſi-tôt qu'uniſſant deux de ces Sons, on cherchera le troiſieme Son qu'ils engendrent, ces deux Sons ſimultanés, au lieu du Son C, (*Figure*

13.) ne produiront jamais pour Fondamentale que le Son E b ; ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni ſon Mode, ne ſont donnés par la Nature. Que ſi l'on fait conſonner deux ou pluſieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux ſe multiplieront ; &, relativement à ces Sons, on entendra pluſieurs Accords majeurs à la fois, ſans aucun Accord mineur.

Ainſi, par expérience faite en préſence de huit célebres Profeſſeurs de Muſique, deux Hautbois & un Violon ſonnant enſemble les Notes blanches marquées dans la Portée A, (*Pl.* G. *Fig.* 5.) on entendoit diſtinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure ; ſavoir, ceux qui ſont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui ſont au-deſſus, & ceux marqués dans la portée C, auſſi pour les Intervalles qui ſont au-deſſus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit réſulter de cet enſemble, on doit conclure que toute Muſique en Mode mineur ſeroit inſupportable à l'oreille, ſi les Intervalles étoient aſſez juſtes & les Inſtrumens aſſez forts pour rendre les Sons engendrés auſſi ſenſibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en paſſant, que l'inverſe de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne ſe borne pas à l'Accord fondamental qui les conſtitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la ſuite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en ſens direct dans le Mode majeur, lorſqu'on renverſe le papier & qu'on met des clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, préſente à rebours une autre ſuite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverſe de la premiere où les Baſſes deviennent les Deſſus, *& vice verſâ*. C'eſt ici la clef de la maniere de compoſer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien expoſé dans ſon Livre cette curioſité harmonique, annonce une Symphonie de cette eſpece, compoſée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait aſſurément que de la faire exécuter. Une compoſition de cette nature doit être meilleure à préſenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la diviſion harmonique du Diametre réſulte le Mode majeur, & de la diviſion arithmé-

tique le Mode mineur. C'eſt d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur ſe trouvent dans la diviſion arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Syſtême* harmonique, il ſuffit donc de montrer dans ce *Syſtême* la diviſion arithmétique de la Quinte.

Tout le *Syſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double, rapport de la corde entiere à ſon Octave, ou du Diametre au rayon; & ſur la raiſon ſeſqui-altere qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel ſe rapportent tous les autres,

Or, ſi (*Pl.* I. *Fig.* 11.) dans la raiſon double on compare ſucceſſivement la deuxieme Note G, & la troiſieme F de la Série P au Son fondamental Q, & à ſon Octave grave qui eſt la corde entiere, on trouvera que la premiere eſt moyenne harmonique, & la ſeconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, ſi dans la raiſon ſeſqui-altere on compare ſucceſſivement la quatrieme Note *e*, & la cinquieme *e b* de la même Série à la corde entiere & à ſa Quinte G, on trouvera que la qua-

trieme *e* eſt moyenne harmonique, & la cinquieme *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé ſur la diviſion arithmétique de la Quinte, & la Note *e b*, priſe dans la Série des Complémens du *Syſtême* harmonique donnant cette diviſion, le Mode mineur eſt fondé ſur cette Note dans le *Syſtême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Conſonnances dans la diviſion harmonique du Diametre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ſes Conſonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens repréſentés par l'exemple P, il nous reſte à examiner le troiſieme exemple Q, qui exprime en Note les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Syſtême* des Diſſonances.

Si l'on joint, par Accords ſimultanés, c'eſt-à-dire, par Conſonnances, les Intervalles ſucceſſifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure* 8. *même Planche*, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées, c'eſt doubler l'Intervalle quelles repréſentent. Ainſi, ajoutant un troiſieme Son qui repré-

ſente le quarré, ce Son ajouté doublera toujours l'Intervalle de la Conſonnance; comme on le voit *Figure* 4. *de la Planche* G.

Ainſi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxieme Note L double la Quinte, ſecond Intervalle; la troiſieme Note M double la Quarte, troiſieme Intervalle, &c. & c'eſt ce doublement d'intervalle qu'exprime la *Figure* 4. *de la Planche* G.

Laiſſant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point paſſer pour harmonique, la Note ajoutée L forme, avec les deux qui ſont au-deſſous d'elle, une proportion continue géométrique en raiſon ſeſqui-altere; & les ſuivantes, doublant toujours les Intetvalles, forment auſſi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progreſſions harmonique & arithmétique qui conſtituent le *Syſtême* conſonnant majeur & mineur ſont oppoſées, par leur nature, à la progreſſion géométrique; puiſque celle-ci réſulte eſſentiellement des mêmes rapports, & les autres de

rapports toujours différens. Donc, ſi les deux proportions harmonique & arithmétique ſont conſonnantes, la proportion géométrique ſera diſſonante néceſſairement, & par conſéquent, le *Syſtême* qui réſulte de l'exemple Q, ſera le *Syſtême* des Diſſonances. Mais ce *Syſtême* tiré des quarrés des Ordonnées eſt lié aux deux précédens tirés des quarrés des cordes. Donc le *Syſtême* diſſonant eſt lié de même au *Syſtême* univerſel harmonique.

Il ſuit de-là, 1°. que tout Accord ſera diſſonant lorſqu'il contiendra deux Intervalles ſemblables, autres que l'Octave ; ſoit que ces deux Intervalles ſe trouvent conjoints ou ſéparés dans l'Accord ; 2°. que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Syſtême* harmonique ou arithmétique ſera conſonnant, & l'autre diſſonant. Ainſi, dans les deux exemples S. T. d'Accords diſſonans, (*Pl. G. Fig. 6.*) les Intervalles G C & *c e* ſont conſonnans, & les Intervalles C F & *e g* diſſonans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série diſſonante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les

Diſſonances qui réſulteront de ce rapport, ſeront les ſuivantes, & les ſeules directes qu'on puiſſe établir ſur le *Syſtême* harmonique.

I. La premiere eſt la Neuvieme ou double Quinte L. (*Fig.* 4.)

II. La Seconde eſt l'Onzieme qu'il ne faut pas confondre avec la ſimple Quarte, attendu que la premiere Quarte ou Quarte ſimple G C, étant dans le *Syſtême* harmonique particulier, eſt conſonnante ; ce que n'eſt pas la deuxieme Quarte ou Onzieme C M, étrangere à ce même *Syſtême*.

III. La troiſieme eſt la Douzieme ou Quinte ſuperflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord ſenſible ſur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte ſuperflue, n'a jamais été admis en Italie à cauſe de ſon horrible dureté. (Voyez *Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoiſe, & (*Figure* 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même diſtinction des deux Quartes,

conſonnante & diſſonante, que j'ai faite ci-devant, ſe doit entendre de même des deux Tierces majeures de l'Accord ſuivant.

IV. La quatrieme & derniere Diſſonance donnée par la Série eſt la Quatorzieme H, (*Pl. G. Fig.* 4.) c'eſt-à-dire, l'Octave de la Septieme; Quatorzieme qu'on ne réduit au ſimple que par licence & ſelon le droit qu'on s'eſt attribué dans l'uſage de confondre indifféremment les Octaves.

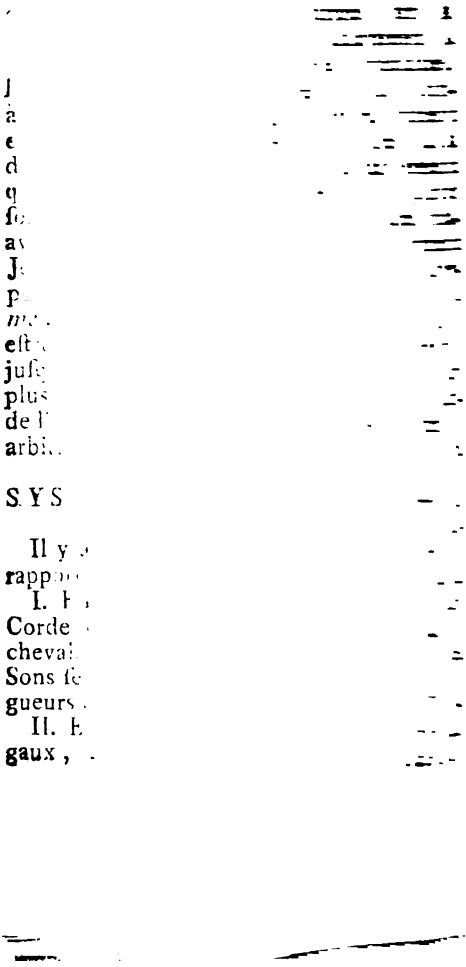
Si le *Syſtême* diſſonant ſe déduit du *Syſtême* harmonique, les regles de préparer & ſauver les Diſſonances ne s'en déduiſent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & conſonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q, on trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des Sons de la Série O, non-ſeulement comme on vient de voir, les raiſons ſimples, qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P. & Q. De ſorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent enſuite les deux Séries P. & Q.

Ainſi le premier Intervalle de la Série O, eſt celui de la corde à vide à ſon Octave, & l'Octave eſt auſſi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q, comparé au premier Son de la Série P.

De même, le ſecond Intervalle de la Série O, (comptant toujours de la corde entiere) eſt une Douzieme, l'Intervalle ou Accord du ſecond Son de la Série Q, comparé au ſecond Son de la Série P, eſt auſſi une Douzieme. Le troiſieme, de part & d'autre, eſt une double Octave, & ainſi de ſuite.

De plus, ſi l'on compare la Série P à la corde entiere, (*Pl.* K. *Fig.* 6.) on trouvera exactement les mêmes Intervalles, que donne antérieurement la Série O, ſavoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il ſuit que la Série harmonique particuliere donne avec préciſion, non-ſeulement l'exemplaire & le modele des deux Séries arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui completent avec elle le Syſtême harmonique univerſel ; mais auſſi preſcrit à l'une l'ordre de ſes Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ſes Diſſonances.



nance eſt préparée par le rapport antécédent du *Syſtême* harmonique, de ème elle eſt ſauvée par le rapport nſéquent du même *Syſtême*.

Ainſi, dans la Série harmonique, rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte ant celui dont la Neuvieme eſt préirée & doublée, le rapport ſuivant ou progrès de Quarte, eſt celui dont ette même Neuvieme doit être ſauée : la Neuvieme doit donc deſcendre 'un degré pour venir chercher dans Série harmonique l'Uniſſon de ce euxieme progrès, & par conſéquent Octave du Son fondamental. (*Pl.* G. *ig.* 7.)

En ſuivant la même méthode, on rouvera que l'Onzieme F doit deſcendre de même d'un Degré ſur l'Uniſon E de la Série harmonique ſelon e rapport correſpondant $\frac{4}{3}$, que la Douzieme ou Quinte ſuperflue G Dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Baſſe doit monter pour préparer les Diſſonances : & pourquoi le Deſſus doit deſcendre pour les ſauver. On peut remarquer auſſi que

la Septieme qui, dans le Syſtême de M. Rameau, eſt la premiere & preſque l'unique Diſſonance, eſt la derniere en rang dans celui de M. Tartini ; tant il faut que ces deux Auteurs ſoient oppoſés en toute choſe !

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Syſtêmes, tous fondés ſur le premier, donné par la nature, & tous repréſentés par les parties du cercle ou par leurs puiſſances, on trouvera, 1°. que le *Syſtême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du Diametre ou de la Corde entiere, conſidérée comme l'unité. 2°. Que le *Syſtême* arithmétique, d'où réſulte le Mode mineur, eſt produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le Diametre ou la Corde entiere ; 3°. que le *Syſtême* géométrique ou diſſonant eſt auſſi tiré du *Syſtême* harmonique particulier, en doublant la raiſon de chaque Intervalle ; d'où il ſuit que le *Syſtême* harmonique du Mode majeur, le ſeul immé-

diatement donné par la nature, ſert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit juſqu'ici, on voit que le *Syſtême* harmonique n'eſt point compoſé de parties qui ſe réuniſſent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'eſt de la diviſion du tout ou de l'unité intégrale que ſe tirent les parties; que l'Accord ne ſe forme point des Sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le Syſtême harmonique a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique ſont contenus dans les Degrés ſucceſſifs de l'Echelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle ſe tire auſſi l'Echelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Echelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'eſt pas non plus celle que donne les diviſions naturelles des Cors, Trompettes marines & autres Inſtrumens ſemblables; comme on peut le voir dans la *Figure* 1. de la *Planche* K. par la comparaiſon de ces deux Echelles; comparaiſon qui montre en même tems

L'Echelle une fois établie, le principal uſage des trois Notes C, G, F, dont elle eſt tirée, eſt la formation des Cadences qui, donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, ſont la Baſſe de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F, moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le paſſage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire ſon nom du moyen qui la produit. G C eſt donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique paſſant au moyen harmonique, ſe compoſe des deux avant de ſe réſoudre ſur l'extrême. (*Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique eſt la principale & la premiere en ordre : ſon effet eſt d'une Harmonie mâle, forte & terminant un ſens abſolu. L'arithmétique eſt foible, douce, & laiſſe encore quelque choſe à deſirer. La Cadence mixte ſuſpend le ſens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la ſucceſſion naturelle de ces trois Cadences telle qu'on la voit même *Planche*, *Figure* 7, réſulte exactement

exactement la Baſſe-fondamentale de l'Echelle ; & de leurs divers entrelacemens ſe tire la maniere de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une ſuite de Chants ; car chaque Note de la Cadence eſt ſuppoſée porter l'Accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Regle de l'Octave*, (voy. ce mot.), il eſt évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & réguliere, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être propoſée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compoſiteurs du quinzieme ſiecle, excellens Harmoniſtes pour la plupart, employoient toute l'Echelle comme Baſſe-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septieme, à cauſe de la Quinte fauſſe ; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, ſi l'Accord parfait ſur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ſes deux fauſſes Relations avec l'Accord qui le précede & avec celui qui le ſuit. Pour rendre cette ſuite d'Accords parfaits auſſi pure & douce qu'il eſt poſſi-

ble, il faut la réduire à cette autre Baſſe-fondamentale, (*Fig.* 8.) qui fournit, avec la précédente, une nouvelle ſource de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, ſavoir D & A, il eſt bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les *Tons* majeurs & mineurs dans une Modulation réguliere.

Conſidérons (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correſpondantes des exemples O & Q : priſe pour fondamentale, elle ſe trouve ainſi baſe ou fondement d'un Accord en Tierce majeure ; mais priſe pour moyen arithmétique entre la Corde entiere & ſa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig.* 13.) elle ſe trouve alors Médiante ou ſeconde baſe du Mode mineur ; ainſi cette même Note conſidérée ſous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Syſtême*, donne deux Harmonies : d'où il ſuit que l'Echelle du Mode majeur eſt d'une Tierce mineure au-deſſus de l'Echelle analogue du Mode mineur. Ainſi le Mode mineur analogue à l'Echelle d'*ut* eſt celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* eſt celui de *re*.

Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Baſſe-fondamentale de l'Echelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *ſol* à *ut*. La Baſſe-fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords eſt donc auſſi réguliere & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernieres Diſſonances N & R de l'exemple Q, comme elles ſortent du Genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Meſure, des Périodes, des phraſes & de tout Rythme muſical, ſe trouve auſſi dans la génération des Cadences, dans leur ſuite naturelle, & dans leurs diverſes combinaiſons. Premiérement, le moyen étant homogene à ſon extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur premiere ſimplicité, être de même nature & de valeurs égales; par conſéquent les huit Notes qui forment les quatre Cadences, Baſſe-fondamentale de l'Echelle, ſont égales entr'elles, & formant auſſi quatre Meſures égales, une pour chaque Cadence,

le tout donne un ſens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Syſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double & ſur la ſeſquialtere, qui, à cauſe de l'Octave, ſe confond avec la raiſon triple; de même toute Meſure bonne & ſenſible ſe réſout en celle à deux Tems ou en celle à trois: tout ce qui eſt au-delà, ſouvent tenté & toujours ſans ſuccès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois ſortes de Cadences, & des diverſes manieres de les entrelacer, naît la variété des ſens, des phraſes & de toute la Mélodie dont l'habile Muſicien exprime toute celle des phraſes du diſcours, & ponctue les Sons auſſi correctement que le Grammairien les paroles. De la Meſure donnée par les Cadences réſulte auſſi l'exacte expreſſion de la profodie & du Rythme: car comme la ſyllabe breve s'appuie ſur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & poſe ſur la Note qui la réſout en frappant; ce qui diviſe les Tems en forts & en foibles, comme les ſyllabes en longues & en breves: cela montre comment on peut, même en obſervant

les quantités, renverſer la proſodie & tout-meſurer à contre-tems, lorſqu'on frappe les ſyllabes breves & qu'on leve les longues, quoiqu'on croye obſerver leurs durées relatives & leurs valeurs muſicales.

L'uſage des Notes diſſonantes par Degrés conjoints dans les Tems foibles de la Meſure, ſe déduit auſſi des principes établis ci-deſſus : car ſuppoſons l'Échelle diatonique & meſurée, marquée *Fig.* 9 *Pl.* K. il eſt évident que la Note ſoutenue ou rebattue dans la Baſſe X, au lieu des Notes de la Baſſe Z, n'eſt ainſi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Tems forts, elle échappe aiſément à notre attention dans les Tems foibles, & que les Cadences dont elle tient lieu n'en ſont pas moins ſuppoſées ; ce qui ne pourroit être ſi les Notes diſſonantes changeoient de lieu & ſe frappoient ſur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou ſubſtitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inſérant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Dif-

fonances, on aura premiérement la Note *ſol* Dièſe N. (*Pl.* I. *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le paſſage régulier du Ton majeur d'*ut* à ſon mineur correſpondant *la*. (Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *ſi* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig.* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Syſtême* harmonique ſoit, comme on a vu, renfermé dans la raiſon ſextuple; cependant les diviſions ne ſont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvieme ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxieme ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puiſſe encore inférer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$ priſe dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors-de-chaſſe & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile ſur le Violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui diviſe harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *ſol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *ſol* une Tierce mineure juſte, dont le rapport ſeroit $\frac{5}{6}$, mais un Intervalle un peu

moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en Note ; car le *la* Dièse est déjà trop fort : nous les représenterons par la Note *si* précédée du signe $\flat\!\!\circ$, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le Genre épaissi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12. *Planche* K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le genre Chromatique, & le troisieme l'Enharmonique, le *sol* Dièse & le *si* Bémol sont dans l'ordre des Dissonances : mais le *si* $\flat\!\!\circ$ ne laisse pas d'être Consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre : car puisqu'il est immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'ensuit qu'il est Consonnant

comme eux, & n'a pas beſoin d'être ni préparé ni ſauvé ; c'eſt auſſi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette eſpece de Septieme.

A l'aide de ce nouveau Son, la Baſſe de l'Echelle diatonique retourne exactement ſur elle-même, en deſcendant, ſelon la nature du cercle qui la repréſente ; & la Quatorzieme ou Septieme redoublée ſe trouve alors ſauvée régulièrement par cette Note ſur la Baſſe-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Diſſonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant poſés, déduire les regles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *ſol*, *fa*, & les trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re* ; vous aurez ſix Toniques, & ce ſont les ſeules ſur leſquelles on puiſſe moduler en ſortant du Ton principal ; Modulations qu'on entrelace à ſon choix, ſelon le caractere du Chant & l'expreſſion des paroles ; non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres ; même ces préférences, trouvées d'abord par le ſentiment, ont auſſi leurs raiſons dans les principes, & leurs exceptions, ſoit

dans les impreſſions diverſes que veut faire le Compoſiteur, ſoit dans la liaiſon plus ou moins grande qu'il veut donner à ſes phraſes. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, eſt celle qui paſſe de la Tonique *ut* au Ton de ſa Dominante *ſol*; parce que le Mode majeur étant fondé ſur des diviſions harmoniques, & la Dominante diviſant l'Octave harmoniquement, le paſſage du premier terme au moyen eſt le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé ſur la proportion arithmétique, le paſſage au Ton de la quatrieme Note *re*, qui diviſe l'Octave arithmétiquement, eſt beaucoup plus naturel que le paſſage au Ton *mi* de la Dominante, qui diviſe harmoniquement la même Octave; & ſi l'on y regarde attentivement, on trouvera que les Modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Syſtême*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui ſe déduiſent des Sons ajoutés à l'Echelle. (*Pl.* I. *Fig.* 12.)

L'analogie entre les deux Modes donne

les trois Accords marqués *Fig.* 14. de la *Planche* K. dont tous les Sons ont été trouvés Conſonnans dans l'établiſſement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajouté *g* 𝄪 dont la Conſonnance puiſſe être diſputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne ſe réſout point en l'Accord diſſonant de Septieme diminuée qui auroit *ſol* Dièſe pour Baſſe, parce qu'outre la Septieme diminuée *ſol* Dièſe & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *ſol* Dièſe & *ſi* Bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'inſurmontable rudeſſe de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte ſuperflue plaît à l'oreille & ſe réſout très-harmonieuſement, M Tartini prétend que l'Intervalle eſt réellement bon, régulier & même conſonnant. 1°. Parce que cette Sixte eſt à très-peu-près Quatrieme harmonique aux trois Notes B *b*, *d*, *f*, repréſentées par les fractions $\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ eſt la Quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même Sixte eſt à très-peu-près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par ſon Octave.

Que ſi l'on emploie en cette occaſion la Note marquée *ſol* Dièſe plutôt que la Note marquée *la* Bémol, qui ſemble être le vrai moyen harmonique; c'eſt non-ſeulement que cette diviſion nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'eſt moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, eſt altérée & trop foible d'un Comma; de ſorte que *ſol* Dièſe, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reſte, on doit obſerver que tous les Sons de cet Accord qui ſe réuniſſent ainſi en une Harmonie réguliere & ſimultanée, ſont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série diſſonante Q par les complémens des diviſions de la Sextuple harmonique: ce qui ferme, en quelque maniere, le cercle harmonieux, & confirme la liaiſon de toutes les parties du *Syſtême*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le Mode mineur, on a un moyen facile

de prolonger & varier aſſez long-tems l'Harmonie ſans ſortir du Mode, ni même employer aucune véritable Diſſonance ; comme on peut le voir dans l'exemple de Contre-point donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Diſſonance, ſi ce n'eſt la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des paſſages enharmoniques, en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment dans la pratique pour la Septieme bémoliſée par le ſigne ♭, de laquelle cette Sixte diéſée differe très-peu dans le calcul & point du tout ſur le Clavier. Alors cette Septieme ou cette Sixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par Dièſe & tantôt par Bémol, ſelon le Ton d'où l'on ſort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & ſubites métamorphoſes, dont, quoique régulieres dans ce *Syſtême*, le Compoſiteur auroit bien de la peine à rendre raiſon dans tout autre ; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la *Planche* M. ſur-tout dans celui-ci marqué ✝, où le

fa pris pour naturel, & formant une Septieme apparente qu'on ne ſauve point, n'eſt au fond qu'une Sixte ſuperflue formée par un *mi* Dièſe ſur le *ſol* de la Baſſe ; ce qui rentre dans la rigueur des regles. Mais il eſt ſuperflu de s'étendre ſur ces fineſſes de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmoniſtes, & dont les autres ne feroient qu'abuſer en les employant mal à-propos. Il ſuffit d'avoir montré que tout ſe tient par quelque côté, & que le vrai *Syſtême* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.

T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour déſigner la Partie de la Taille, lorſque cette Taille prend la place de la Baſſe & qu'elle eſt écrite ſur la même Portée, la Baſſe gardant le Tacet.

Quelquefois dans les parties de Symphonie le T ſignifie *Tous* ou *Tutti*, & eſt oppoſé à la lettre S, ou au mot *Seul*, ou *Solo*, qui alors doit néceſſairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

TA. L'une des quatre ſyllabes avec leſquelles les Grecs ſolfioient la Muſique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot ſignifioit autrefois la totalité des ſignes de la Muſique; de ſorte que, qui connoiſſoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit ſavoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* ſe reſtreint à une certaine maniere de noter par lettres, qu'on emploie pour les Inſtrumens à Cordes qui ſe touchent

avec les doigts, tels que le Luth, la Guitare, le Ciſtre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Inſtrument a de Cordes. On écrit enſuite ſur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverſes poſitions des doigts ſur la Corde de ſemi-Ton en ſemi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere Poſition, *c* la ſeconde, *d* la troiſieme, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs ſemblables, toutes placées ſur une même ligne, parce que ces Notes ne ſervent qu'à marquer la valeur & non le Degré. Quand les valeurs ſont toujours ſemblables, c'eſt-à-dire, que la maniere de ſcander les Notes eſt la même dans toutes les Meſures, on ſe contente de la marquer dans la premiere, & l'on ſuit.

Voilà tout le myſtere de la *Tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inſpection de la *Figure 4. Planche* M. où j'ai noté le premier couplet des *folies d'Eſpagne* en *Tablature* pour la Guitare.

Comme les Inſtrumens pour leſquels

on employoit la *Tablature* ſont la plupart hors d'uſage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *Tablature* eſt preſque entiérement abandonnée, ou ne ſert qu'aux premieres leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie ſouvent en Muſique pour déſigner la réunion de pluſieurs objets formant un tout peint par la Muſique imitative. *Le* Tableau *de cet Air eſt bien déſſiné ; ce Chœur fait* Tableau ; *cet Opéra eſt plein de* Tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Muſique pour indiquer le ſilence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Muſique, on veut marquer un ſilence d'un certain tems, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauſes* : (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le ſilence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet* écrit dans cette Partie au-deſſus du nom de l'Air ou des premieres Notes du Chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La ſeconde des quatre Parties de la Muſique, en comptant du grave à l'aigu.

C'eſt la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune ; ce qui fait qu'on l'appelle auſſi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* ſe diviſe quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Premiere* ou *haute-Taille* : l'autre plus baſſe, qu'on appelle *Seconde* ou *baſſe-Taille*. Cette derniere eſt en quelque maniere une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la Baſſe & s'appelle auſſi, à cauſe de cela, *Concordant*. (Voy. PARTIES.)

On n'emploie preſqu'aucun rolle de *Taille* dans les Opéra François : au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la Baſſe, comme une Voix plus flexible, auſſi ſonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danſe fort à la mode aujourd'hui ſur les Théâtres François. L'air en eſt très-gai, & ſe bat à deux Tems vifs. Il doit être ſautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flûtet des Provençaux ; & la Baſſe doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flûtet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Baſſe-continue, & d'ordinaire ſous quelque Point-d'Orgue, marquent que l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite, mais ſeulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus ſon Octave, ſans y rien ajouter, attendu qu'il lui ſeroit preſque impoſſible de deviner & ſuivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compoſiteur fait paſſer ſur la Baſſe durant ce tems-là.

TÉ. L'une des quatre ſyllabes par leſquelles les Grecs ſolfient la Muſique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légere altération dans les Intervalles, faiſant évanouir la différence de deux Sons voiſins, on les confond en un, qui, ſans choquer l'oreille, forme les Intervalles reſpectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on ſimplifie l'Echelle en diminuant le nombre des Sons néceſſaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze Sons ſeulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de ſoixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'Orgue, ſur le Clavecin, ſur

tout autre Inſtrument à Clavier, il n'y a, & il ne peut gueres y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la ſeule Octave. La raiſon en eſt que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juſte, celles-ci la paſſent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{624} > \frac{1296}{648} = \frac{2}{1}$. Ainſi l'on eſt contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & tous les autres Intervalles ſe correſpondent exactement, & que les mêmes touches puiſſent être employées ſous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela ſe fait.

Cette néceſſité ne ſe fit pas ſentir tout-d'un-coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le ſyſtême muſical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fuſſent obſervés dans toute la rigueur mathématique, ſans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette ſévérité pouvoit être bonne pour ſon tems où toute l'étendue du ſyſtême ſe bornoit encore à un ſi petit nombre de Cordes. Mais

comme la plupart des Inſtrumens des Anciens étoient compoſés de Cordes qui ſe touchoient à vide, & qu'il leur falloit, par conſéquent, une Corde pour chaque Son, à meſure que le ſyſtême s'étendit, ils s'apperçurent que la regle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les uſages convenables.

Ariſtoxène, diſciple d'Ariſtote, voyant combien l'exactitude des calculs nuiſoit aux progrès de la Muſique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrémité; abandonnant preſque entiérement le calcul, il s'en remit au ſeul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Muſique deux ſectes qui ont long-tems diviſé les Grecs, l'une des Ariſtoxéniens, qui étoient les Muſiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philoſophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la ſuite, Ptolomée & Dydyme, trouvant avec raiſon, que Pythagore & Ariſtoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & conſultant à la fois les ſens & la raiſon, tra-

vaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien ſyſtême diatonique. Mais comme ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la diviſion du Tétracorde, & que reconnoiſſant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'oſerent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales; le ſyſtême demeura encore long-tems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque maniere la Muſique & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il eſt certain que cet Inſtrument n'a pu exiſter, non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même tems trouvé le *Tempérament*, ſans lequel il eſt impoſſible de les accorder, & il eſt impoſſible au moins que la premiere invention ait de beaucoup précédé la ſeconde; c'eſt à-peu-près tout ce que nous en ſavons.

Mais quoique la néceſſité du *Tempérament* ſoit connue depuis long-tems, il n'en eſt pas de même de la meilleure regle à ſuivre pour le déterminer. Le ſiecle dernier, qui fut le

calcul précédent le *ſi* Dièſe devroit excéder l'*ut* de trois Comma majeurs ; & par celui-ci il l'excede ſeulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, ſerve encore à faire la Tierce majeure d'*ut* ; il faut que le même *ſi* Dièſe, qui forme la douzieme Quinte de ce même *ut*, en faſſe auſſi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à conſtituer le ſyſtême général ſans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament.*

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premieres Quintes en montant, juſqu'à ce que la quatrième *mi* faſſe la Tierce majeure bien juſte avec le premier Son *ut* ; ce qu'on appelle la premiere preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on eſt arrivé ſur les Dièſes, on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en ſouffrent, & quand on eſt arrivé au *ſol* Dièſe, on s'arrête. Ce *ſol* Dièſe doit faire, avec le *mi* une Tierce majeure juſte ou du moins ſouffrable ; c'eſt la ſeconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave ; ſavoir,

ſavoir, *fa*, *ſi* Bémol, &c. foïbles d'abord; puis les renforçant par Degrés, c'eſt-à-dire, affoibliſſant les Sons juſqu'à ce qu'on ſoit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièſe, doit ſe trouver d'accord & faire Quinte avec le *ſol* Dièſe, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'eſt la troiſieme preuve. Les dernieres Quintes ſe trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures; c'eſt ce qui rend les Tons majeurs de *ſi* Bémol & de *mi* Bémol ſombres & même un peu durs. Mais cette dureté ſera ſupportable ſi la Partition eſt bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur ſituation, ſont moins employées que les premieres, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organiſtes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puiſſe employer. En effet, les Tons naturels jouiſſent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les Tons tranſpoſés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes reſſources au Muſicien quand il a beſoin d'expreſſions plus marquées: car il eſt bon d'obſerver, dit M. Rameau, que nous

recevons des impreſſions différentes des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime juſqu'à des idées de fureur quand elle eſt trop forte; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendreſſe & à la douceur, nous attriſte lorſqu'elle eſt trop foible.

Les habiles Muſiciens, continue le même Auteur, ſavent profiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expreſſion qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans ſa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il ſe reproche ſa condeſcendance pour l'uſage actuel, & détruiſant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, ſur laquelle formule, il veut qu'on regle toute la ſucceſſion du ſyſtême chromatique; de ſorte que ce ſyſtême réſultant de douze ſemi-Tons parfaitement égaux, c'eſt une néceſſité que tous les Intervalles ſemblables qui en ſeront formés

ſoient auſſi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la Quinte juſte, puis diminuez-la ſi peu que rien: procédez ainſi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu, juſqu'à la derniere dont le Son aigu aura été le grave de la premiere; vous pouvez être certain que le Clavecin ſera bien d'accord.

Cette méthode que nous propoſe aujourd'hui M. Rameau avoit déjà été propoſée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve auſſi tout au long dans le P. Merſenne, qui en fait Auteur un nommé Gallé, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air ſcientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en réſulte ait été juſqu'ici goûtée des Muſiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent ſe réſoudre à ſe priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverſes affections des Tons qu'occaſionne le *Tempérament*

établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils ſe trompent, que la variété ſe trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles; le Muſicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne ſe tient pas convaincu par une aſſertion, & que les diverſes affections des Tons ne ſont nullement proportionnelles aux différens Degrés de leurs finales. Car, diſent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un ſemi-Ton de diſtance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *ſi* Bémol; cependant la même Muſique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *ſol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille attentive du Muſicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général ſeroit hauſſé ou baiſſé d'un ſemi-Ton & plus; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la ſimple différente élévation de la Tonique.

A l'egard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette maniere n'eſt point auſſi bien d'accord que l'aſſure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroiſſent dures & cho-

quantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à ſe faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra ſe faire à ſupprimer les battemens qu'on y entend par cette maniere de l'accorder, ou comment l'oreille ceſſera d'en être offenſée. Puiſque par la nature des Conſonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce ſans choquer l'oreille & ſans faire des battemens, n'eſt-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle eſt le moins choquante, & de laiſſer plus juſtes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer ſans les rendre diſcordans?

Le P. Merſenne aſſuroit qu'on diſoit de ſon tems que les premiers qui pratiquerent ſur le Clavier les ſemi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accorderent d'abord toutes les Quintes à-peu-près ſelon l'Accord égal propoſé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant ſouffrir la diſcordance des Tierces majeures néceſſairement trop fortes, ils tempérerent l'Accord en affoibliſſant les premieres Quintes pour baiſſer les Tierces majeures. Il paroît donc que

s'accoutumer à cette maniere d'Accord n'eſt pas, pour une oreille exercée & ſenſible, une habitude aiſée à prendre.

Au reſte, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, ſur la raiſon du plaiſir que les Conſonnances font à l'oreille, tirée de la ſimplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée ſelon la méthode de M. Rameau eſt celui-ci $\sqrt[4]{80}+\sqrt[4]{81}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande ſi c'eſt par ſa ſimplicité?

TEMS. Meſure du Son, quant à la durée.

Une ſucceſſion de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puiſſe être dans ſa marche, dans ſes Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainſi dire, que des effets indéterminés. Ce ſont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractere d'une Muſique, & lui donnent ſa plus grande énergie. Le *Tems* eſt l'ame du Chant; les Airs dont la meſure eſt lente, nous attriſtent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé,

nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils ſe retenir de danſer. Otez la Meſure, détruiſez la proportion des *Tems*, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, reſtés ſans charme & ſans force, deviendront incapables de plaire & d'intéreſſer. Le *Tems*, au contraire, a ſa force en lui-même; elle dépend de lui ſeul, & peut ſubſiſter ſans la diverſité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, groſſier toutefois, très-imparfait, parce que le Son ne s'y peut ſoutenir.

On conſidere le *Tems* en Muſique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce ſens, on dit qu'il eſt lent ou vîte; (Voyez MESURE, MOUVEMENT.) ou, ſelon les parties aliquotes de chaque Meſure, parties qui ſe marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particuliérement des *Tems*; ou enfin ſelon la valeur propre de chaque Note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai ſuffiſamment parlé, au mot *Rhythme*, des *Tems* de la Muſique Grecque; il me reſte à parler ici des *Tems* de la Muſique moderne.

Nos anciens Muſiciens ne reconnoiſ-

ſoient que deux eſpeces de Meſure ou de *Tems*; l'une à trois *Tems*, qu'ils appelloient Meſure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Meſure imparfaite, & ils appelloient *Tems*, *Modes* ou *Prolations*, les ſignes qu'ils ajoutoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Meſures. Ces ſignes ne ſervoient pas à cet unique uſage comme ils ſont aujourd'hui; mais ils fixoient auſſi la valeur relative des Notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la ſemi-Breve. A l'égard de la Breve, la maniere de la diviſer étoit ce qu'ils appelloient plus préciſément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la Breve ou Quarrée valoit trois Rondes ou ſemi-Breves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre compoſé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la Breve ne valoit que deux Rondes; & cela ſe marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours; & cela marquoit une diminution de moitié ſur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la

même chose en barrant le C. Quelques-uns ont aussi appellé *Tems mineur* cette Mesure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Tems majeur* celle du C plein ou de la Mesure ordinaire à quatre *Tems*.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des Anciens de même que la double ; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manieres de diviser les Notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre ; de sorte que, pour diviser une Mesure ou un *Tems* en trois parties égales, les signes nous manquent, & à peine sait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez TRIPLE.)

Nous avons ajouté aux anciennes Musiques une combinaison de *Tems*, qui est la Mesure à quatre ; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *Tems* & trois *Tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs

de *Tems* qu'il y a de ſortes de Meſures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Meſure & le Mouvement ſont déterminés, toutes les Meſures doivent être parfaitement égales, & tous les *Tems* de chaque Meſure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre ſenſible cette égalité, on frappe chaque Meſure & l'on marque chaque *Tems* par un mouvement de la main ou du pied, & ſur ces mouvemens on regle exactement les différentes valeurs des Notes, ſelon le caractere de la Meſure. C'eſt une choſe étonnante de voir avec quelle préciſion l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de ſuivre tous les *Tems* avec une ſi parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui ſurpaſſe en juſteſſe la main ou le pied d'un bon Muſicien, & qu'enfin le ſentiment ſeul de cette égalité ſuffit pour le guider & ſupplée à tout mouvement ſenſible; en ſorte que dans un Concert chacun fait la même Meſure avec la derniere préciſion, ſans qu'un autre la marque & ſans la marquer ſoi-même.

Des divers *Tems* d'une Meſure, il y en a de plus ſenſibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs éga-

les. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort ;* celui qui marque moins s'appelle *Tems foible :* c'eſt ce que M. Rameau, dans ſon *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon* & *Tems mauvais.* Les *Tems* forts ſont, le premier dans la Meſure à deux *Tems ;* le premier & le troiſieme dans les Meſures à trois & quatre. A l'égard du ſecond *Tems*, il eſt toujours foible dans toutes les Meſures, & il en eſt de même du quatrieme dans la Meſure à quatre *Tems.*

Si l'on ſubdiviſe chaque *Tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Tems* ou *demi-Tems*, on aura derechef *Tems fort* pour la premiere moitié, *Tems foible* pour la ſeconde, & il n'y a point de partie d'un *Tems* qu'on ne puiſſe ſubdiviſer de la même maniere. Toute Note qui commence ſur le *Tems foible* & finit ſur le *Tems fort* eſt une *Note* à *contre-Tems ;* & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Meſure, on l'appelle *Syncope.* (Voyez SYNCOPE.)

Ces obſervations ſont néceſſaires pour apprendre à bien traiter les Diſſonances. Car toute Diſſonance bien préparée doit l'être ſur le *Tems* foible, &

frappée ſur le *Tems* fort ; excepté cependant dans des ſuites de Cadences évitées où cette regle, quoiqu'applicable à la premiere Diſſonance, ne l'eſt pas également aux autres. (Voyez DISSONANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un Mouvement lent & doux, des Sons filés gracieuſement & animés d'une expreſſion tendre & touchante. Les Italiens ſe ſervent du mot *Amoroſo* pour exprimer à-peu-près la même choſe : mais le caractere de l'*Amoroſo* a plus d'accent, & reſpire je ne ſais quoi de moins fade & de plus paſſionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

TENEUR, *ſ. f.* Terme de Plain-Chant qui marque dans la Pſalmodie la partie qui regne depuis la fin de l'Intonation juſqu'à la Médiation, & depuis la Médiation juſqu'à la Terminaiſon. Cette *Teneur*, qu'on peut appeller la Dominante de la Pſalmodie, eſt preſque toujours ſur le même Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens du Contre-point, on donnoit le nom de *Tenor* à la Partie la plus baſſe.

TENUE, *ſ. f.* Son ſoutenu par une Partie durant deux ou pluſieurs Meſures, tandis que d'autres Parties travaillent. (Voyez MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les Parties ſont des *Tenues* à la fois ; & alors il ne faut pas que la *Tenue* ſoit ſi longue que le ſentiment de la Meſure s'y laiſſe oublier.

TÊTE. La *Tête* ou le corps d'une Note eſt cette partie qui en détermine la poſition, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impreſſion l'on forma des *Têtes* de Notes blanches, c'eſt-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres ſont en uſage, &, tout le reſte égal, une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE. *ſ. m.* C'étoit, dans la Muſique ancienne, un ordre ou ſyſtême particulier de Sons dont les Cor-

des extrêmes ſonnoient la Quarte. Ce ſyſtême s'appelloit *Tétracorde*, parce que les Sons qui le compoſoient, étoient ordinairement au nombre de quatre ; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la Muſique dans ſa premiere ſimplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes ſonnoient le Diapaſon entr'elles, tandis que les deux moyennes diſtantes d'un *Ton* l'une de l'autre, ſonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en diſoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitieme qu'il plaça entre la Trite & la Paramèſe, qui étoient auparavant la même Corde ; ce qui rendit l'Octacorde complet & compoſé de deux *Tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai conſulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me ſemble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore

ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tétracordes* conjoints ſonnât la conſonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois diſſonans : il inſéra entre les deux *Tétracordes* une huitieme Corde, qui, les diviſant par un *Ton* d'Intervalle, ſubſtitua le Diapaſon ou l'Octave à la Septieme entre leurs extrêmes, & produiſit encore une nouvelle Conſonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit oppoſée.

Sur la maniere dont ſe fit cette addition, Nicomaque & Boëce ſont tous deux également embrouillés, & non contens de ſe contredire entr'eux, chacun d'eux ſe contredit encore lui-même. (Voyez SYSTÊME, TRITE, PARAMÉSE.)

Si l'on avoit égard à ce que diſent Boëce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *Tétracorde* : mais ſoit que l'on compte ou que l'on peſe les voix, on trouvera que la définition la plus exacte eſt celle du vieux Bacchius, & c'eſt auſſi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte

eſt eſſentiel au *Tétracorde*; c'eſt pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle ſont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de pluſieurs manieres.

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* a pris ſon nom, lui eſt ſi peu eſſentiel, qu'on voit, dans l'ancienne Muſique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, ſelon Meibomius, le ſecond *Tétracorde* du ſyſtême ancien, avant qu'on y eût inſéré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainſi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, ſelon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le ſemi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique; (notez que cela feroit un Pentacorde :) au lieu de dire que Pythagore trouva ſeulement les raiſons de ces Intervalles, leſquels, ſelon un rapport plus unanime, étoient connus long-tems avant lui.

Les *Tétracordes* ne reſterent pas long-tems bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troiſieme, puis un quatrieme; nombre auquel le ſyſtême des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints; c'eſt-à-dire, que la derniere Corde du premier ſervoit toujours de premiere Corde au ſecond, & ainſi de ſuite, excepté un ſeul lieu à l'aigu ou au grave du troiſieme *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus baſſe du *Tétracorde* ſupérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette disjonction du troiſieme *Tétracorde* ſe faiſoit tantôt avec le ſecond, tantôt avec le quatrieme, cela fit approprier à ce troiſieme *Tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De ſorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui ſe trouvoit placé un *Ton* au-deſſus de la Corde Proſlambanomene, s'appelloit le

Tétracorde-Hypaton, ou des principales; le ſecond en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Méſon*, ou des moyennes; le troiſieme, quand il étoit conjoint au ſecond & ſéparé du quatrieme, s'appelloit le *Tétracorde-Synnéménon*, ou des Conjointes; mais quand il étoit ſéparé du ſecond & conjoint au quatrieme, alors ce troiſieme *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Diviſées. Enfin, le quatrieme s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce ſyſtême un cinquieme *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en ſoit, les ſyſtêmes particuliers des *Tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *Tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient auſſi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées ſemblablement dans tous les *Tétracordes*, étoient pourtant ſujettes, comme je l'ai dit, à être hauſſées ou baiſſées ſelon le Genre & même ſelon l'eſpece du Genre;

ce qui ſe faiſoit dans tous les *Tétracordes* également : c'eſt pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit ſix eſpeces principales d'Accord, ſelon les Ariſtoxéniens ; ſavoir, deux pour le Genre Diatonique, trois pour le Chromatique, & une ſeulement pour l'Enharmonique. (Voy. ces mots.) Ptolomée réduit ces ſix eſpeces à cinq. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 5.)

Ces diverſes eſpeces ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un ſemi-Ton, & les deux autres d'un *Ton* chacun, de cette maniere : *mi*, *fa*, *ſol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baiſſer d'un ſemi-Ton la troiſieme Corde, & l'on avoit deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure : *mi*, *fa*, *fa* Dièſe, *la*.

Enfin pour le Genre Enharmonique, il falloit baiſſer les deux Cordes du milieu juſqu'à ce qu'on eût deux quarts-de-*Ton* conſécutifs, puis une Tierce majeure : *Mi*, *mi* demi-Dièſe, *fa*, *la* ; ce qui donnoit entre le *mi* Dièſe & le

fa un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes ſemblables, quoiqu'elles ſe ſolfiaſſent par les mêmes ſyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes*, mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *Fig.* 2. *de la Pl.* H.

Les Cordes homologues, conſidérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur poſition dans leurs *Tétracordes* reſpectifs : ainſi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle ſerré, c'eſt-à-dire, au Son le plus grave de chaque *Tétracorde*; de *Méſopycni* aux ſeconds ou moyens, d'*Oxypycni* aux troiſiemes ou aigus ; & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles ſerrés. (Voyez SYSTÊME.)

Cette diviſion du ſyſtême des Grecs par *Tétracordes* ſemblables, comme nous diviſons le nôtre par Octaves ſemblablement diviſées, prouve, ce me ſemble, que ce ſyſtême n'avoit été produit par aucun ſentiment d'Harmonie,

mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus ſerrés les inflexions de voix que leur langue ſonore & harmonieuſe donnoit à leur récitation ſoutenue, & ſur-tout à celle de leur Poéſie, qui d'abord fut un véritable Chant; de ſorte que la Muſique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art ſéparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain qu'ils bornoient leurs diviſions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier.

D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur ſyſtême & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour baſe à leur ſyſtême, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout auſſi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre ſyllabes pour ſolfier, au lieu que nous en avons ſept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient

conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entiere indépendance respective.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'est le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle aussi Vingt-neuvieme. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet Intervalle; car leur système de Musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTÊME.)

TTRATONON. C'est le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons*, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-superflue*, (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le Poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en Musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Musiciens; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THÈ. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

THESIS, *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appelloit autre-

fois le Tems fort ou le frappé de la Meſure.

THO. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La derniere des Conſonnances ſimples & directes dans l'ordre de leur génération, & la premiere des deux Conſonnances imparfaites. (Voy. CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Conſonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit ſeulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce* parce que ſon Intervalle eſt toujours compoſé de deux Degrés ou de trois Sons diatoniques. A ne conſidérer les *Tierces* que dans ce dernier ſens, c'eſt-à-dire, par leurs Degrés, on en trouve de quatre ſortes; deux Conſonnantes & deux Diſſonantes.

Les Conſonnantes ſont: 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, compoſée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport eſt de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & compoſée d'un *Ton* & demi, comme *mi ſol*. Son rapport eſt de 5 à 6.

Les *Tierces* diſſonantes ſont : 1°. La *Tierce* diminuée, compoſée de deux ſemi-Tons majeurs, comme *ſi re* Bémol, dont le rapport eſt de 125 à 144. 2°. La *Tierce* ſuperflue, compoſée de deux *Tons* & demi, comme *fa la* Dièſe : ſon rapport eſt 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie, & voilà pourquoi l'Accord de Sixte ſuperflue ne ſe renverſe pas.

Les *Tierces* conſonnantes ſont l'ame de l'Harmonie, ſur-tout la *Tierce* majeure, qui eſt ſonore & brillante : la *Tierce* mineure eſt plus tendre & plus triſte ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en eſt redoublé ; c'eſt-à-dire, qu'elle fait la Dixieme. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles ſont ſourdes & peu harmonieuſes : c'eſt pourquoi jamais *Duo* de Baſſes n'a fait un bon effet.

Nos anciens Muſiciens avoient, ſur les *Tierces*, des loix preſqu'auſſi ſéveres

res que ſur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de ſuite, même d'eſpeces différentes, ſur-tout par mouvemens ſemblables. Aujourd'hui qu'on a généraliſé par les bonnes Loix du Mode les regles particulieres des Accords, on fait ſans faute, par mouvemens ſemblables ou contraires, par Degrés conjoints ou disjoints, autant de *Tierces* majeures ou mineures conſécutives que la Modulation en peut comporter, & l'on a des *Duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procedent que par *Tierces*.

Quoique la *Tierce* entre dans la plupart des Accords, elle ne donne ſon nom à aucun, ſi ce n'eſt à celui que quelques-uns appellent Accord de *Tierce-Quarte*, & que nous connoiſſons plus communément ſous le nom de Petite-Sixte. (Voyez ACCORD, SIXTE.)

TIERCE *de Picardie*. Les Muſiciens appellent ainſi, par plaiſanterie, la *Tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau compoſé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur eſt plus harmonieux que le mineur, on ſe faiſoit autrefois une loi de finir toujours ſur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuſe

avoit quelque chose de niais & de malchantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la Piece, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur : car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le second.

Tierce de Picardie ; parce que l'usage de cette finale est resté plus long-tems dans la Musique d'Eglise, &, par conséquent en Picardie, où il y a Musique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Eglises.

TIRADE, *s. f.* Lorsque deux Notes sont séparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet Intervalle de toutes ses notes diatoniques, cela s'appelle une *Tirade.* La *Tirade* differe de la Fusée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la Fusée sont très-rapides, & ne sont pas sensibles dans la Mesure, au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents & même inégaux.

Les anciens nommoient en Grec ἀγωγὴ, & en latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade ;* & ils en distinguoient de trois sortes. 1°. Si les

Sons ſe ſuivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*. 2°. S'ils ſe ſuivoient en deſcendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens*. 3°. Que ſi après avoir monté par Bémol, ils redeſcendoient par Béquarre, ou réciproquement, cela s'appelloit περιφερὴς, *ductus circumcurrens*. Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHERES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Muſique eſt ſi travaillée, ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différens paſſages.

TON. Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

1°. Il ſe prend d'abord pour un Intervalle qui caractériſe le ſyſtême & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux ſortes de *Tons*; ſavoir, le *Ton majeur*, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui réſulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport eſt de 9 à 10, & qui réſulte de la différence de la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur ſe trouvent également à la deuxieme Quinte *re* commençant par *ut*: car la quantité dont ce *re* ſurpaſſe l'Octave du premier *ut* eſt juſtement

dans le rapport de 8 à 9, & celle dont ce même *re* eſt ſurpaſſé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, eſt dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le degré d'élévation que prennent les Voix ou ſur lequel ſont montés les Inſtrumens, pour exécuter la Muſique. C'eſt en ce ſens qu'on dit, dans un Concert, que le *Ton* eſt trop haut ou trop bas. Dans les Egliſes il y a le *Ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a pour la Muſique, *Ton* de Chapelle & *Ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il eſt ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Inſtrument qui ſert à donner le *Ton* de l'Accord à tout un Orcheſtre. Cet Inſtrument, que quelques-uns appellent auſſi Choriſte, eſt un ſifflet, qui, au moyen d'une eſpece de piſton gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son ſous la même diviſion. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puiſſe s'aſſurer d'un Son fixe qui ſoit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il exiſte de la Muſique, n'a-t-on jamais concerté deux

fois ſur le même *Ton*. M. Diderot a donné, dans ſes principes d'Acouſtique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de préciſion, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* ſe prend pour une regle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des Anciens, voyez MODE.

Comme notre Syſtême moderne eſt compoſé de douze Cordes ou Sons différens, chacun de ces Sons peut ſervir de fondement à un *Ton*, c'eſt-à-dire, en être la Tonique. Ce ſont déjà douze *Tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur ſont applicables à chaque *Ton*, ce ſont vingt-quatre Modulations dont notre Muſique eſt ſuſceptible ſur ces douze *Tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* different entr'eux par les divers degrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils different encore par les diverſes altérations des Sons & des Intervalles, produits en chaque *Ton* par le Tempérament; de ſorte que, ſur un Clavecin bien d'accord; une oreille exercée

reconnoît ſans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation ; & ces *Tons* ſe reconnoiſſent également ſur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoiſſance vient du moins autant des diverſes modifications que chaque *Ton* reçoit de l'Accord total, que du degré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une ſource de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diverſité & une énergie admirable dans l'expreſſion. De-là naît enfin la faculté d'exciter des ſentimens différens avec des Accords ſemblables frappés en différens *Tons*. Faut-il du majeſtueux, du grave? L'F *ût fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Tons* majeurs par Dièſe. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. C *ſol ut* mineur porte la tendreſſe dans l'ame ; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode, a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt-là un des moyens

qui rendent un habile Compoſiteur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent : c'eſt une eſpece d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M. Rameau voudroit priver la Muſique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par ſa regle du Tempérament ; regle déjà ſi ſouvent propoſée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en ſeroit plus parfaite. Il eſt certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre ; & quand on ſuppoſeroit (ce qui n'eſt pas) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure ; cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion ? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Egliſe ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit ſur la Dominante au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle eſt ſpécialement la Modulation du

quatrieme *Ton* dans le Plain-Chant.

TONS de L'ÉGLISE. Ce ſont des manieres de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines regles admiſes dans toutes les Égliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Degré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol*. Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troiſieme à l'Éolien (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes), & le dernier au Mixo-lydien. C'eſt Saint Miroclet Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui vers l'an 370, choiſit ces quatre *Tons* pour en compoſer le Chant de l'Égliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui

ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze Cordes de l'ancien Syſtême, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement, à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Eolien, & à l'Hyper-Mixo-lydien. D'autres attribuent à Guy d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'eſt de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou ſupplément; de ſorte qu'après le premier *Ton* qui eſt authentique, vient le ſecond *Ton*, qui eſt ſon Plagal; le troiſieme Authentique, le quatrieme Plagal, & ainſi de ſuite. Ce qui fait que les Modes ou *Tons* Authentiques s'appellent auſſi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *Tons*.

Le diſcernement des *Tons* Authentiques ou Plagaux eſt indiſpenſable à celui qui donne le *Ton* du Chœur; car ſi le

Chant eſt dans un *Ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la Voix; & ſi le *Ton* eſt Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette obſervation, on expoſe les voix à ſe forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes*; c'eſt-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui ſont en partie principaux & en partie collatéraux; on les appelle auſſi *Tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *Ton* ſe prend de celui des deux qui domine, ou qui ſe fait ſentir le plus, ſur-tout à la fin de la Piece.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des tranſpoſitions à la Quinte: ainſi au lieu de *re* dans le premier *Ton*, l'on aura *la* pour finale, *ſi* pour *mi*, *ut* pour *fa*; & ainſi de ſuite. Mais ſi l'ordre & la Modulation ne changent pas, le Ton ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale ſoit tranſpoſée. Ce ſont des obſervations à faire pour le Chantre ou l'Organiſte qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il eſt poſſible, l'étendue de tous ces *Tons* à

celle d'une seule Voix, les Organistes ont cherché les *Tons* de la Musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton. . . . . *Re* mineur.
Second Ton. . . . . *Sol* mineur.
Troisieme Ton. . . *La* mineur ou *Sol.*
Quatrieme Ton. . { *La* mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquieme Ton. . . *Ut* majeur ou *Re.*
Sixieme Ton. . . . *Fa* majeur.
Septieme Ton. . . *Re* majeur.
Huitieme Ton. . { *Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut.*

On auroit pu réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue en mettant à l'Unisson la plus haute Note de chaque *Ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante*: mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Transpositions plus difficiles & moins harmo-

nieuſes que celles qui ſont en uſage.

Au reſte, les *Tons de l'Egliſe* ne ſont point aſſervis aux loix des *Tons* de la Muſique; il n'y eſt point queſtion de Médiante, ni de Note ſenſible, le Mode y eſt peu déterminé, & on y laiſſe les ſemi-Tons où ils ſe trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle; pourvu ſeulement qu'ils ne produiſent ni Triton ni Fauſſe-Quinte ſur la Tonique.

TONIQUE, *ſ. f.* Nom de la Corde principale ſur laquelle le Ton eſt établi. Tous les Airs finiſſent communément par cette Note, ſur-tout à la Baſſe. C'eſt l'eſpece de Tierce que porte la *Tonique*, qui détermine le Mode. Ainſi l'on peut compoſer dans les deux Modes ſur la même *Tonique*. Enfin, les Muſiciens reconnoiſſent cette propriété dans la *Tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureuſement qu'à elle ſeule. Lorſqu'on frappe cet Accord ſur une autre Note, ou quelque Diſſonance eſt ſous-entendue, ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des Tranſpoſitions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur, & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique eſt auſſi le nom donné par Ariſtoxène à l'une des trois eſpeces de Genre Chromatique dont il explique les diviſions, & qui eſt le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eſt quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit ſouvent dans les parties de Symphonie d'un Concerto, après cet autre mot *Seul* ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orcheſtre.

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Pſalmodie d'un Pſeaume ou de quelques verſets de Pſeaume, traînée ou allongée ſur un Air lugubre qu'on ſubſtitue en quelques occaſions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proſes. Le Chant des *Traits* doit être compoſé dans le ſecond ou dans le huitieme Ton; les autres n'y ſont pas propres.

TRAIT, *tractus*, eſt auſſi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION, *ſ. f.* C'eſt, dans le Chant, une maniere d'adoucir le ſaut d'un Intervalle disjoint en inſérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle. La *Tranſition* eſt proprement une Tirade non notée ; quelquefois auſſi elle n'eſt qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit ſeulement de rendre plus doux le paſſage d'un Degré diatonique. Ainſi, pour paſſer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Tranſition*, ſe prend ſur l'*ut*.

Tranſition, dans l'Harmonie, eſt une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une maniere ſenſible, réguliere, & quelquefois par des intermédiaires. Ainſi, dans le Genre Diatonique, quand la Baſſe marche de maniere à exiger, dans les Parties, le paſſage d'un ſemi-Ton mineur, c'eſt une *Tranſition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que ſi l'on paſſe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septieme diminuée, c'eſt une *Tranſition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'eſt, dans nos vieilles Muſiques, le tranſport de la ſignification d'un Point à une Note ſi-

parée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER, *v. a.* & *n.* Ce mot a plusieurs sens en Musique.

On *Transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Transpose* en écrivant, lorsqu'on Note une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment selon les regles prescrites à l'article *Clef transposée.*

Enfin l'on *Transpose* en solfiant lorsque, sans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un Air ou une Piece de Musique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Musique, composer en tel ou tel Ton, n'est autre chose que fixer sur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choisi. Mais com-

me l'ordre des Sons ne ſe trouve pas naturellement diſpoſé ſur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièſes ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui tranſporte les deux ſemi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc tranſpoſer dans un Ton un Air compoſé dans un autre, il s'agit premiérement d'en élever ou abaiſſer la Tonique & toutes les Notes d'un ou de pluſieurs Degrés, ſelon le Ton que l'on a choiſi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela eſt égal pour les Voix : car en appellant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur & *la* celle du Mode mineur, elles ſuivent toutes les affections du Mode, ſans même y ſonger. (Voyez SOLFIER.) Mais ce n'eſt pas pour un Symphoniſte une attention légere de jouer dans un Ton ce qui eſt noté dans un autre; car, quoiqu'il ſe guide par les Notes qu'il a ſous les yeux, il faut que ſes doigts en ſonnent de toutes différentes, & qu'il les

altere tout différemment ſelon la différente maniere dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton tranſpoſé; de ſorte que ſouvent il doit faire des Dièſes où il voit des Bémols, & *vice verſâ*, &c.

C'eſt, ce me ſemble, un grand avantage du Syſtême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Muſique notée également propre à tous les Tons en changeant une ſeule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on tranſpoſe, les Inſtrumens qui exécutent, n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, ſans avoir jamais l'embarras de la *Tranſpoſition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de diminutions, tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus poſément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizieme*, parce qu'il eſt formé de douze Degrés diatoniques, c'eſt-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT, *ſ. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *Trillo*, & qu'on déſigne plus ſouvent

en François par le mot *Cadence*. (Voy. CADENCE.)

On employoit auſſi jadis le terme de *Tremblement*, en Italien *Tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Inſtrumens à Archet, de battre pluſieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le nom ni la choſe ne ſont plus en uſage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE, *ſ. f.* Ce terme en Muſique a deux ſens différens. Dans le calcul, c'eſt la proportion harmonique; dans la pratique, c'eſt l'Accord parfait majeur qui réſulte de cette même proportion, & qui eſt compoſé d'un Son fondamental, de ſa Tierce majeure & de ſa Quinte.

Triade, parce qu'elle eſt compoſée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle eſt dans la proportion harmonique, & qu'elle eſt la ſource de toute Harmonie.

TRIHEMITON. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient auſſi quelquefois *Hémiditon*. (Voy. HEMI ou SEMI.)

TRILL ou Tremblement. (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes conſécutifs ; ſavoir, le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome compoſé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *Terzetto*. Muſique à trois Parties principales ou récitantes. Cette eſpece de Compoſition paſſe pour la plus excellente, & doit être auſſi la plus réguliere de toutes. Outre les regles générales du Contre-Point, il y en a pour le *Trio* de plus rigoureuſes dont la parfaite obſervation tend à produire la plus agréable de toutes les Harmonies. Ces regles découlent toutes de ce principe, que l'Accord parfait étant compoſé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmonie, diſtribuer ces trois Sons, autant qu'il ſe peut, aux trois Parties du *Trio*. A l'égard des Diſſonances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord eſt compoſé de plus de trois Sons ; c'eſt encore une plus grande néceſſité de les diverſifier, & de bien choiſir, outre la Diſſonance, les Sons qui doi-

vent, par préférence, l'accompagner.

De-là, ces diverſes regles, de ne paſſer aucun Accord ſans y faire entendre la Tierce ou la Sixte, par conſéquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave, ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais ſonner deux de ſuite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il ſe peut: car toutes les Parties d'un *Trio*, priſes deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites regles de détail qu'on pratique même ſans les avoir appriſes, quand on en ſait bien le principe.

Comme toutes ces regles ſont incompatibles avec l'unité de Mélodie, & qu'on n'entendit jamais *Trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & ſenſible dans l'exécution, il s'enſuit que le *Trio* rigoureux eſt un mauvais genre de Muſique. Auſſi ces regles ſi ſéveres ſont-elles depuis longtems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Muſique qui ne chante point, quelque harmonieuſe d'ailleurs qu'elle puiſſe être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à compoſer.

On doit ſe rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent ſeulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompagnemens ni les rempliſſages. De ſorte qu'une Muſique à quatre ou cinq Parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aiſément des Accords que des Chants,, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties ſont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du ſieur Duché, qui paſſe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

TRIPLE, *adj.* Genre de Meſure dans laquelle les Meſures, les Tems, ou les aliquotes des Tems ſe diviſent en trois parties égales.

On peut réduire à deux claſſes générales ce nombre infini de Meſures *Triples* dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Broſſard après eux, ont ſurchargé, l'un ſon *Muſico pratico*, l'autre ſes *Alberi Muſicali*, & le troiſieme ſon Dictionnaire. Ces deux Claſſes ſont la Meſure ternaire ou à trois Tems, & la

Voici une récapitulation de toutes les Meſures *Triples* en uſage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne ſont plus gueres uſitées.

I. *Triples* de la premiere eſpece ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-double.

	* 3	3	3	3	* 3
* 3	1	2	4	8	16

II. *Triples* de la deuxieme eſpece ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à deux Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon *ſous-Triple.*

* 6	6	6	12	* 12
2	4	8	8	16

Ces deux dernieres Meſures ſe battent à quatre Tems.

III. *Triples* compoſées ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems encore diviſé en trois parties égales.

* 9	9	* 9	
4	8	16	

Toutes

Toutes ces Meſures *Triples* ſe réduiſent encore plus ſimplement à trois eſpeces, en ne comptant pour telles que celles qui ſe battent à trois Tems ; ſavoir, la *Triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems & ſe marquent ainſi $\frac{3}{2}$.

La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems & ſe marque ainſi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Meſure & ſe marque ainſi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *Planche* B des exemples de ces diverſes Meſures *Triples*.

TRIPLÉ, *adj.* Un Intervalle *Triplé* eſt celui qui eſt porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'eſt le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE, *ſ. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faiſoient les Anciens, la troiſieme Corde du Tétracorde, c'eſt-à-dire, la ſeconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *Trites* ; mais ce nom n'étoit en uſage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les

deux graves, voyez PARHYPATE.

Ainſi il y avoit *Trite* Hyperboléon, *Trite* Diézeugménon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Boëce dit que, le Syſtême n'étant encore compoſé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *Trite* à la cinquieme Corde qu'on appelloit auſſi *Paramèſe*; c'eſt-à-dire, à la ſeconde Corde en montant du ſecond Tétracorde: mais que Lychaon Samien ayant inſéré une nouvelle Corde entre la Sixieme ou *Paranete*, & la *Trite*, celle-ci garda le ſeul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèſe*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'eſt pas-là tout-à-fait ce que dit Boëce; mais c'eſt ainſi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle diſſonant compoſé de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte-ſuperflue*. (Voyez QUARTE.) Cet Intervalle eſt égal, ſur le Clavier, à celui de la fauſſe-Quinte: cependant les rapports numériques n'en ſont pas égaux, celui du *Triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur, au lieu

de deux ſemi-Tons majeurs qu'a la fauſſe-Quinte. (V. FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus conſiderable difference de la fauſſe-Quinte & du *Triton* eſt que celui-ci eſt une Diſſonance majeure que les Parties ſauvent en s'éloignant; & l'autre une Diſſonance mineure que les Parties ſauvent en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'eſt qu'un renverſement de l'Accord ſenſible dont la Diſſonance eſt portée à la Baſſe. D'où il ſuit que cet Accord ne doit ſe placer que ſur la quatrieme Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & ſe ſauver de la Sixte. (Voy. SAUVER.)

TIMBRE. On appelle ainſi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il eſt aigre ou doux, ſourd ou éclatant, ſec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth; les Sons éclatans ſont ſujets à l'aigreur, comme ceux de la Vielle ou du Hautbois. Il y a même des Inſtrumens, tels que le Clavecin, qui ſont à la fois ſourds & aigres; & c'eſt le plus mauvais *Timbre*. Le beau *Timbre* eſt celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel eſt le *Timbre* du Violon. (Voyez SON.)

V.

V. Cette lettre majuſcule ſert à indiquer les parties du Violon, & quand elle eſt double VV, elle marque que le premier & le ſecond ſont à l'Uniſſon.

VALEUR DES NOTES. Outre la poſition des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems; c'eſt-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'eſt à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330: car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des ſyllabes; ce qui ſeul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Muſique purement inſtrumentale. Cependant le P. Merſenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, aſſure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuſcrits du quatorzieme ſiecle, qui ſont à la Bibliotheque

du Roi, ne porte point à juger que les diverſes figures de Notes qu'on y trouve fuſſent de ſi nouvelle inſtitution. Enfin, c'eſt une choſe difficile à croire, que durant trois cents ans & plus, qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la Muſique ait été totalement privée du Rhythme & de la Meſure, qui en font l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que les différentes *Valeurs des Notes* ſont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq ſortes de figures, ſans compter la Ligature & le Point. Ces cinq ſont, la Maxime, la Longue, la Breve, la ſemi-Breve, & la Minime. (*Pl.* D. *Fig.* 8.) Toutes ces différentes Notes ſont noires dans le manuſcrit de Guillaume de Machault; ce n'eſt que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'eſt aviſé de les faire blanches, &, ajoutant de nouvelles Notes, de diſtinguer les *Valeurs*, par la couleur auſſi bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la Maxime valoit deux Longues, ou la Longue deux Breves; quelquefois elle en valoit trois:

cela dépendoit du Mode (Voyez MODE) : il en étoit de même de la Breve, par rapport à la ſemi-Breve ; & cela dépendoit du Tems (voyez TEMS) ; de même enfin de la ſemi-Breve, par rapport à la Minime, & cela dépendoit de la Prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite, Longue imparfaite, Breve parfaite, Breve altérée, ſemi-Breve majeure, & ſemi-Breve mineure : ſept différentes *Valeurs* auxquelles répondent quatre figures ſeulement, ſans compter la Maxime ni la Minime, Notes de plus moderne invention. (*Voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manieres de modifier les différentes *Valeurs* de ces *Notes*, par le Point, par la Ligature, & par la poſition de la Queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les figures qu'on ajouta dans la ſuite à ces cinq ou ſix premieres, furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche ; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'uſage de ſéparer les Meſures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient pluſieurs Meſures, comme la

Maxime, qui en valoit huit; la Longue, qui en valoit quatre; & la Breve ou quarrée, qui en valoit deux.

La ſemi-Breve ou Ronde, qui vaut une Meſure entiere, eſt la plus longue *Valeur de Notes* demeurée en uſage, & ſur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres Notes, & comme la Meſure binaire, qui avoit paſſé long-tems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le deſſus & ſervit de baſe à toutes les autres Meſures; de même la diviſion ſous-double l'emporta ſur la ſous-triple qui avoit auſſi paſſé pour plus parfaite; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux ſeulement; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainſi de ſuite juſqu'à la quadruple-Croche, ſi ce n'eſt dans les cas d'exception où la diviſion ſous-triple fut conſervée, & indiquée par le chiffre 3 placé au-deſſus ou au-deſſous des Notes. (Voyez *Pl.* F. *Fig.* 8 & 9. les Valeurs & *les Figures de toutes ces différentes eſpeces de Notes.*)

Les Ligatures furent auſſi abolies en même tems, du moins quant aux changemens qu'elles produiſoient dans les *Valeurs des Notes.* Les Queues, de

quelque maniere qu'elles fuſſent placées, n'eurent plus qu'un ſens fixe & toujours le même; & enfin la ſignification du Point fut auſſi toujours bornée à la moitié de la Note qui eſt immédiatement avant lui. Tel eſt l'état où les figures des Notes ont été miſes, quant à la *Valeur*, & où elles ſont actuellement. Les Silences équivalens ſont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Diſſertation ſur la Muſique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raiſons qu'il allegue.

VARIATIONS. On entend ſous ce nom toutes les manieres de broder & doubler un Air, ſoit par des diminutions, ſoit par des paſſages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoiſſe le fond de l'Air que l'on appelle le *ſimple*, & il faut en même-tems que le caractere de chaque *Variation* ſoit marqué par des différences qui ſoutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphoniſtes font ſouvent des *Variations* impromptu ou ſuppoſées tel-

les; mais plus ſouvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Eſpagne, ſont autant de *Variations* notées; on en trouve ſouvent auſſi dans les Chaconnes Françoiſes, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris eſt allé admirer, au Concert ſpirituel, les *Variations* des ſieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des ſieurs Guignon & Gaviniès, ſur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainſi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanſon à Couplets, qui roule ordinairement ſur des Sujets badins ou ſatyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme juſqu'au regne de Charlemagne: mais, ſelon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Baſſelin, Foulon de Vire en Normandie, & comme, pour danſer ſur ces Chants, on s'aſſembloit dans le Val-de-Vire, ils furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'Air des *Vaudevilles* eſt communément peu Muſical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne ſert qu'à rendre la récitation un peu plus

appuyée ; du reſte on n'y ſent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Meſure. Le *Vaudeville* appartient excluſivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaiſans.

VENTRE. Point du milieu de la Vibration d'une Corde ſonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NOEUD.)

VIBRATION, *ſ. f.* Le corps ſonore en action ſort de ſon état de repos, par des ébranlemens légers, mais ſenſibles, fréquens & ſucceſſifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la ſenſation du Son ; & ce Son eſt grave ou aigu, ſelon que les *Vibrations* ſont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez SON.)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les Muſiciens d'Egliſe expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Muſique qui ſont ſur leur route.

VIDE. Corde-à-*vide*, ou Corde-à-*jour* ; c'eſt, ſur les Inſtrumens à man-

che, tels que la Viole ou le Violon, le Son qu'on tire de la Corde dans toute ſa longueur, depuis le fillet juſqu'au chevalet, ſans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes-à-vide* eſt non-ſeulement plus grave, mais plus réſonnant & plus plein que quand on y poſe quelque doigt; ce qui vient de la molleſſe du doigt qui géne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes-à-vide* pour ôter cette inégalité de Timbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'eſt pas diſpenſée à propos. Cette maniere d'exécuter exige des poſitions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais auſſi quand on en a une fois acquis l'habitude, on eſt vraiment maître de ſon Inſtrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aiſés.

VIF, *vivement*. En Italien *vivace*: ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé; une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE, *ſ. f.* Sorte de Danſe ruſtique dont l'Air doit être gai, marqué d'une Meſure très-ſenſible. Le fond de cet Air eſt ordinairement un Couplet

aſſez ſimple, ſur lequel on fait enſuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE, *ſ. f.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans la Muſique Italienne, cette Partie de rempliſſage qu'on appelle, dans la Muſique Françoiſe, Quinte ou Taille; car les François doublent ſouvent cette Partie, c'eſt-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* ſert à lier les Deſſus aux Baſſes, & à remplir, d'une maniere harmonieuſe, le trop grand vide qui reſteroit entre deux. C'eſt pourquoi la *Viole* eſt toujours néceſſaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Baſſe à l'Octave, comme il arrive ſouvent dans la Muſique Italienne.

VIOLON. Symphoniſte qui joue du *Violon* dans un Orcheſtre. Les *Violons* ſe diviſent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Deſſus; & ſeconds, qui jouent le ſecond Deſſus. Chacune des deux Parties a ſon chef ou guide qui s'appelle auſſi le premier; ſavoir, le premier des premiers, & le premier des ſeconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle auſſi *premier Violon* tout court; il eſt le Chef

de tout l'Orcheſtre ; c'eſt lui qui donne l'Accord, qui guide tous les Symphoniſtes, qui les remet quand ils manquent, & ſur lequel ils doivent tous ſe régler.

VIRGULE. C'eſt ainſi que nos anciens Muſiciens appelloient cette partie de la Note, qu'on a depuis appellée la Queue. Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Preſto*. Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les Mouvemens ; & il n'a, après lui, que ſon ſuperlatif *Preſtiſſimo*, ou *Preſto aſſai*, *très-Vite*.

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON, *ſ. m.* Union de deux Sons qui ſont au même Degré, dont l'un n'eſt ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'Intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes ſont de même matiere, égales en longueur, en groſſeur, & également tendues, elles ſeront à l'*Uniſſon*. Mais il eſt faux de dire que deux Sons à l'*Uniſſon* ſe confondent ſi parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puiſſe les diſtinguer, car ils peuvent différer de beaucoup quant au Timbre & quant au degré de force. Une Cloche peut être à

l'*Uniſſon* d'une Corde de Guitare, une Vielle à l'*Uniſſon* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'eſt pas un nombre, ni l'*Uniſſon* un Intervalle; mais l'*Uniſſon* eſt à la ſérie des Intervalles, ce qu'eſt le zéro à la ſérie des nombres; c'eſt le terme d'où ils partent, c'eſt le point de leur commencement.

Ce qui conſtitue l'*Uniſſon*, c'eſt l'égalité du nombre des Vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces Vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.)

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une Conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend par ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux Sons agréables à l'oreille, l'*Uniſſon* ſera Conſonnance aſſurément; mais ſi l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair qu'il ne le ſera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agréable à l'oreille de l'*Uniſſon* ou d'un Intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préferent l'Accord des Conſonnances à l'identité de l'*Uniſſon*; mais tous ceux qui, ſans habitude de l'Harmonie, n'ont, ſi j'oſe parler ainſi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'*Uniſſon* ſeul leur plaît, ou tout au plus l'Octave; tout autre Intervalle leur paroît diſcordant: d'où il s'enſuivroit, ce me ſemble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conſéquent la meilleure, eſt à l'*Uniſſon*. (Voyez HARMONIE.)

C'eſt une obſervation connue de tous les Muſiciens, que celle du frémiſſement & de la réſonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Uniſſon* de la premiere, ou même à ſon Octave, ou même à l'Octave de ſa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomene.

Le Son d'une Corde A met l'Air en mouvement. Si une autre Corde B ſe trouve dans la ſphere du mouvement

de cet air, il agira ſur elle. Chaque Corde n'eſt ſuſceptible, dans un Tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B eſt ſuſceptible, ſont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agiſſant ſur l'autre, & la trouvant diſpoſée à un mouvement ſemblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainſi de pas égal, toutes les impulſions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, ſont coincidentes avec les Vibrations de cette Corde, & par conſéquent augmenteront ſon mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainſi ſucceſſivement augmenté, ira bientôt juſqu'à un frémiſſement ſenſible. Alors la Corde B rendra du Son ; car toute Corde ſonore qui frémit, ſonne ; & ce ſon ſera néceſſairement à l'*Uniſſon* de celui de la Corde A.

Par la même raiſon, l'Octave aiguë frémira & réſonnera auſſi, mais moins fortement que l'*Uniſſon* ; parce que la coincidence des Vibrations, & par conſéquent l'impulſion de l'air, y eſt moins fréquente de la moitié : elle l'eſt encore moins dans la Douzieme ou Quinte re-

doublée, & moins dans la Dix-ſeptieme ou Tierce majeure triplée, derniere des Conſonnances qui frémiſſe & réſonne ſenſiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne réſonnent que par combinaiſon.

Toutes les fois que les nombres des Vibrations dont deux Cordes ſont ſuſceptibles en tems égal ſont commenſurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune ; mais cet ébranlement n'étant plus ſenſible au-delà des quatre Accords précédens, il eſt compté pour rien dans tout le reſte. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais réſonner un autre qu'en vertu de quelque *Uniſſon* ; car un ſon quelconque donne toujours l'*Uniſſon* de ſes aliquotes ; mais comme il ne ſauroit donner l'*Uniſſon* de ſes multiples, il s'enſuit qu'une Corde ſonore en mouvement n'en peut jamais faire réſonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition ſur la Portée vide du ſecond Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du premier; & ce même mot, écrit ſur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, ſource du plaiſir qu'ils donnent à l'eſprit : car l'attention partagée ne ſe repoſe nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'eſt une preuve qu'aucun des deux ne nous ſatisfait. Il y a, dans la Muſique, une *Unité* ſucceſſive qui ſe rapporte au ſujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, compoſent un ſeul tout, dont on apperçoit l'enſemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus ſimultanée, & d'où naît, ſans qu'on y ſonge, l'énergie de la Muſique & la force de ſes expreſſions.

Lorſque j'entends chanter nos Pſeaumes à quatre Parties, je commence toujours par être ſaiſi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuſe ; & les premiers accords, quand ils ſont en-

tonnés bien juſte, m'émeuvent juſqu'à friſſonner. Mais à peine en ai-je écouté la ſuite, pendant quelques minutes, que mon attention ſe relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me laſſe, & je ſuis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Muſique moderne, quoique l'Harmonie en ſoit moins vigoureuſe, & je me ſouviens qu'à l'Opéra de Veniſe, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractere des deux Muſiques, dont l'une n'eſt ſeulement qu'une ſuite d'Accords, & l'autre eſt une ſuite de Chant. Or le plaiſir de l'Harmonie n'eſt qu'un plaiſir de pure ſenſation, & la jouiſſance des ſens eſt toujours courte, la ſatiété & l'ennui la ſuivent de près: mais le plaiſir de la Melodie & du Chant, eſt un plaiſir d'intérêt & de ſentiment qui parle au cœur, & que l'Artiſte peut toujours ſoutenir & renouveller à force de génie.

La Muſique doit donc néceſſairement chanter pour toucher, pour plaire, pour ſoutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Syſtêmes d'Accords & d'Harmonie, la Muſique s'y prendra-t-elle pour chanter ? Si chaque Partie a ſon Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, ſe détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant : ſi toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert ſera tout à l'Uniſſon.

La maniere, dont un inſtinct muſical, un certain ſentiment ſourd du génie, a levé cette difficulté ſans la voir, & en a même tiré avantage, eſt bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverſes Parties, ſans ſe confondre, concourent au même effet; & quoique chacune d'elles paroiſſe avoir ſon Chant propre, de toutes ces Parties réunies on n'entend ſortir qu'un ſeul & même Chant. C'eſt-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie.*

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce ſont nos Modes qui caractériſent nos Chants, & nos Modes ſont fondés

ſur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le ſentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expreſſion du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compoſiteur eſt donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'eſt pas aſſez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choiſir & tourner ſes Accords de maniere que le Son le plus ſaillant ſoit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque paſſage par des Accords durs ſi l'expreſſion eſt dure, & doux ſi l'expreſſion eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie. 5°. Enfin, de faire en ſorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Muſique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caracteres tout diffé-

rens, ſelon les diverſes manieres de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver, car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Baſſe ne ſert qu'à déterminer le Chant. Un ſimple Intervalle n'eſt point un Chant, il ne devient Chant que quand il a ſa place aſſignée dans le Mode; & la Baſſe, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant: de ſorte que ſi, par ce qui précede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans ſa Modulation, je ſoutiens qu'il aura ſon effet ſans aucune Baſſe: ainſi l'Harmonie n'agit, dans cette occaſion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'eſt purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expreſſions ſelon le lieu du Mode où il eſt employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne paſſe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a ſouvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce paſſage, même du Chant à l'Accompagne-

ment, pourvu que la parole ſoit toujours entendue. Il y a même des Harmonies ſavantes & bien ménagées, où la Mélodie, ſans être dans aucune Partie, réſulte ſeulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl.* M. *Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que groſſier, ſuffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pieces de ſymphonie. Les hommes de génie en découvriront ſuffiſamment l'étendue & l'uſage, & leurs ouvrages en inſtruiront les autres. Je conclus donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'enſuit : premiérement, que toute Muſique qui ne chante point eſt ennuyeuſe, quelqu'Harmonie qu'elle puiſſe avoir : ſecondement, que toute Muſique où l'on diſtingue pluſieurs Chants ſimultanés eſt mauvaiſe, & qu'il en réſulte le même effet que de deux ou pluſieurs diſcours prononcés à la fois ſur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penſer de ces merveilleuſes Muſiques où un Air ſert d'Accompagnement à un autre Air.

C'eſt dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie, que les Italiens ont ſenti & ſuivi ſans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni ſuivi, c'eſt, dis-je, dans ce grand principe que conſiſte la différence eſſentielle des deux Muſiques: & c'eſt, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention; ſi toutefois la choſe eſt poſſible.

Lorſque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le propoſer, en eſſayer l'application par moi-même: cet eſſai produiſit le *Devin du Village*; après le ſuccès, j'en parlai dans ma *Lettre ſur la Muſique Françoiſe*. C'eſt aux Maîtres de l'Art à juger ſi le principe eſt bon, & ſi j'ai bien ſuivi les regles qui en découlent.

UNIVOQUE, *adj.* Les Conſonnances *Univoques* ſont l'Octave & ſes Répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolemée fut le premier qui les appella ainſi.

VOCAL, *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal*; Muſique *Vocale*.

VOCALE. On prend quelquefois ſubſtantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Muſique qui s'exécute par

par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra ſont aſſez bien faites ; mais la* Vocale *eſt mauvaiſe.*

VOIX, *ſ. f.* La ſomme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de ſon organe, forme ce qu'on appelle ſa *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent auſſi de celles des Sons qui la forment. Ainſi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez SON.)

Les Phyſiciens diſtinguent dans l'homme différentes ſortes de *Voix* ; ou, ſi l'on veut, ils conſiderent la même *Voix* ſous différentes faces.

1. Comme un ſimple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il eſt dans la parole.

3. Dans le Chant, qui ajoute à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le Son & dans la ſubſtance même de la *Voix* ; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puiſqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamation des Anciens*, d'où ces diviſions ſont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes ſortes de *Voix*. Je me contenterai de tranſcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou muſicale, la ſeule qui ſe rapporte à mon ſujet.

" Les anciens Muſiciens ont établi, „ après Ariſtoxène : 1°. Que la *Voix* „ de Chant paſſe d'un degré d'élévation „ ou d'abaiſſement à un autre degré ; „ c'eſt-à dire, d'un Ton à l'autre, par „ ſaut, ſans parcourir d'Intervalle qui „ les ſépare : au lieu que celle du diſ- „ cours s'éleve & s'abaiſſe par un mou- „ vement continu. 2°. Que la *Voix* de „ Chant ſe ſoutient ſur le même Ton, „ conſidéré comme un point indiviſi- „ ble ; ce qui n'arrive pas dans la ſim- „ ple prononciation.

„ Cette marche par ſauts & avec des „ repos, eſt en effet celle de la *Voix* „ de Chant : mais n'y a-t-il rien de plus „ dans le Chant ? Il y a eu une Décla- „ mation tragique qui admettoit le paſ- „ ſage par ſaut d'un Ton à l'autre, & „ le repos ſur un Ton. On remarque la „ même choſe dans certains Orateurs. „ Cependant cette Déclamation eſt en-

„ core différente de la *Voix* de Chant.
„ M. Dodart, qui joignoit à l'eſprit
„ de diſcuſſion & de recherche la plus
„ grande connoiſſance de la Phyſique,
„ de l'Anatomie, & du jeu des parties
„ du corps humain, avoit particuliére-
„ ment porté ſon attention ſur les
„ organes de la *Voix*. Il obſerve, 1°.
„ que tel homme, dont la *Voix* de
„ parole eſt déplaiſante, a le Chant
„ très-agréable, & au contraire : 2°.
„ que ſi nous n'avons pas entendu chan-
„ ter quelqu'un, quelque connoiſſance
„ que nous ayons de ſa *Voix* de parole,
„ nous ne le reconnoîtrons pas à ſa
„ *Voix* de Chant.

„ M. Dodart, en continuant ſes re-
„ cherches, découvrit que, dans la
„ *Voix* de Chant, il y a de plus que
„ dans celle de la parole, un mouve-
„ ment de tout le larynx ; c'eſt-à-dire,
„ de la partie de la trachée-artere qui
„ forme comme un nouveau canal qui
„ ſe termine à la glotte, qui en enve-
„ loppe & ſoutient les muſcles. La dif-
„ férence entre les deux *Voix* vient
„ donc de celle qu'il y a entre le larynx
„ aſſis & en repos ſur ſes attaches, dans
„ la parole, & ce même larynx ſuſ-
„ pendu ſur ſes attaches, en action &

„ mû par un balancement de haut en „ bas & de bas en haut. Ce balance„ ment peut ſe comparer au mouve„ ment des oiſeaux qui planent, ou „ des poiſſons qui ſe ſoutiennent à la „ même place contre le fil de l'eau. „ Quoique les ailes des uns & les na„ geoires des autres paroiſſent immo„ biles à l'œil, elles font de continuel„ les vibrations ; mais ſi courtes & ſi „ promptes qu'elles ſont imperceptibles.

„ Le balancement du larynx produit, „ dans la *Voix* de Chant, une eſpece „ d'ondulation qui n'eſt pas dans la „ ſimple parole. L'ondulation ſoutenue „ & modérée dans les belles *Voix* ſe „ fait trop ſentir dans les *Voix* chevro„ tantes ou foibles. Cette ondulation „ ne doit pas ſe confondre avec les Ca„ dences & les Roulemens qui ſe font „ par des mouvemens très-prompts & „ très-délicats de l'ouverture de la „ glotte, & qui ſont compoſés de l'In„ tervalle d'un Ton ou d'un demi-Ton.

„ La *Voix*, ſoit du Chant, ſoit de „ la parole, vient toute entiere de la „ glotte pour le Son & pour le Ton ; „ mais l'ondulation vient entiérement „ du balancement de tout le larynx ;

„ elle ne fait point partie de la *Voix*, „ mais elle en affecte la totalité.

„ Il réſulte de ce qui vient d'être „ expoſé, que la *Voix* de Chant con„ ſiſte dans la marche par ſauts d'un „ Ton à un autre, dans le ſéjour ſur „ les Tons, & dans cette ondulation „ du larynx qui affecte la totalité & la „ ſubſtance même du Son „.

Quoique cette explication ſoit très-nette & très-philoſophique, elle laiſſe, à mon avis, quelque choſe à deſirer, & ce caractere d'ondulation, donné par le balancement du laryax, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus eſſentiel que la marche par ſauts, & le ſéjour ſur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne ſont pas pour cette *Voix* des caracteres ſpécifiques.

Car, premiérement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette condulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni ſans aucune eſpece d'ondulation. Secondement, les Sons des Inſtrumens ne different en aucune ſorte de ceux de la *Voix* chantante, quant à leur nature de Sons muſicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette on-

dulation. Troiſiémement, cette ondulation ſe forme dans le Ton & non dans le Timbre ; la preuve en eſt que, ſur le Violon & ſur d'autres Inſtrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement ſemblable au mouvement ſuppoſé du larynx, mais par un balancement du doigt ſur la Corde, laquelle, ainſi raccourcie & ralongée alternativement & preſque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à meſure que le doigt ſe recule ou s'avance. Ainſi, l'ondulation, quoi qu'en diſe M. Dodart, ne conſiſte pas dans un balancement très-léger du même Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voiſins, & quand les Sons ſont trop éloignés, & que les ſecouſſes alternatives ſont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penſerois que le vrai caractere diſtinctif de la *Voix* de Chant eſt de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou ſentir l'Uniſſon, & de paſſer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commenſurables, au lieu que, dans la *Voix* parlante, ou les Sons ne ſont pas aſſez ſoutenus, &, pour ainſi dire, aſſez

uns pour pouvoir être appréciés, ou les Intervalles qui les ſéparent ne ſont point aſſez harmoniques, ni leurs rapports aſſez ſimples.

Les obſervations qu'a fait M. Dodart ſur les differences de la *Voix* de parole, & de la *Voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment, car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuſes, dont les Accens ſont plus ou moins Muſicaux, on remarque auſſi, dans ces Langues, que les *Voix* de parole & de Chant ſe rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainſi, comme la Langue Italienne eſt plus Muſicale que la Françoiſe, la parole s'y éloigne moins du Chant, & il eſt plus aiſé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a entendu parler. Dans une Langue qui ſeroit toute harmonieuſe, comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la *Voix* de parole à la *Voix* de Chant ſeroit nulle; on n'auroit que la même *Voix* pour parler & pour chanter: peut-être eſt-ce encore aujourd hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, ſur les différens genres de *Voix*; je reviens à la

Voix de Chant, & je m'y bornerai dans le reſte de cet article.

Chaque Individu a ſa *Voix* particuliere qui ſe diſtingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un viſage ſe diſtingue d'un autre; mais il y a auſſi de ces differences qui ſont communes à pluſieurs, & qui, formant autant d'eſpeces de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particuliere.

Le caractere le plus général qui diſtingue les *Voix*, n'eſt pas celui qui ſe tire de leur Timbre ou de leur Volume; mais du Degré qu'occupe ce Volume dans le Syſtême général des Sons.

On diſtingue donc généralement les *Voix* en deux Claſſes; ſavoir, les *Voix* aiguës & les *Voix* graves. La différence commune des unes aux autres, eſt à-peu-près d'une Octave; ce qui fait que les *Voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *Voix* graves quand elles ſemblent chanter à l'Uniſſon.

Les *Voix* graves ſont les plus ordinaires aux hommes faits; les *Voix* aiguës ſont celles des femmes: les Eunuques & les enfans ont auſſi à-peu-près le même Diapaſon de *Voix* que les femmes, tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le

Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Caſtrati, qu'il n'y en a point d'eſpece comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Timbre. La *Voix* des enfans a peu de conſiſtance & n'a point de bas; celle des Eunuques, au contraire, n'a déclat que dans le haut; & pour le Faucet, c'eſt le plus déſagréable de tous les Timbres de la *Voix* humaine: il ſuffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Deſſus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapaſons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu près trois Octaves, qu'on a diviſées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Baſſe*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatrieme ſeulement qu'on appelle *Deſſus*, eſt aſſignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui ſe préſentent.

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixieme majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque eſpe-

paſon. Comme
qu'après l'addi
tout le Diagra
minué d'un De
tervalle de Se
ce que font e
Auteurs, & en
qui dit que Py
le *Syſtême* com
Tétracordes co
entre leurs ex
diſſonant, il le
diviſant ces deu
tervalle d'un T
l'Octave.

Quoi qu'il en
choſe certaine qu
s'étendit inſenſi
qu'en bas, & q
même l'étendue
de la double
appellerent *Syſte*
ximum, *immuta*
tême, le *Syſtêm*
par excellence :
extrémités, qui
une Conſonnance
tenues toutes les
ples, doubles, d
tous les *Syſtêmes*

effet, pourquoi trois Par-
Voix d'hommes, une feu-
es *Voix* de femmes, ſi la
les-ci renferme une auſſi
ue que la totalité des au-
meſure l'Intervalle des
igus des *Voix* féminines
aux Sons les plus gra-
Femines les plus graves ;
même choſe pour les
es ; & non-ſeulement on
as une différence ſuffi-
blir trois Parties d'un
le de l'autre : mais cette
ne, s'il y en a, ſe ré-
de choſe. Pour juger
cela, il ne faut pas ſe
men des choſes telles
, mais voir encore ce
ient être, & conſidé-
contribue beaucoup à
ix ſur le caractere qu'on
ner. En France, où l'on
, des Haute-Contres,
fait aucun cas des Bas-
oix d'hommes prennent
teres, & les *Voix* de
gardent qu'un ſeul : mais
l'on fait autant de cas
Deſſus que de la *Voix*

ce de *Voix* & celle qui la ſuit, ce qui eſt toute la différence qu'on peut leur donner, le Syſtême général des *Voix* humaines dans les deux ſexes, qu'on fait paſſer trois Octaves, ne devroit enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que ſe bornerent les quatre Parties de la Muſique, long-tems après l'invention du Contre Point, comme on le voit dans les Compoſitions du quatorzieme ſiecle, où la même Clef, ſur quatre poſitions ſucceſſives de Ligne en Ligne, ſert pour la Baſſe qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Deſſus qu'ils appelloient *Triplum*. Cette diſtribution devoit rendre, à la vérité, la Compoſition plus difficile : mais en même tems l'Harmonie plus ſerrée & plus agréable.

II. Pour pouſſer le Syſtême vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit ſix Parties au lieu de quatre ; & rien ne ſeroit plus naturel que cette diviſion, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Sons différens ; mais par rapport aux *Voix* qui ſont actuellement aſſez mal diſtri-

buées. En effet, pourquoi trois Parties dans les *Voix* d'hommes, une ſeulement dans les *Voix* de femmes, ſi la totalité de celles-ci renferme une auſſi grande étendue que la totalité des autres ? Qu'on meſure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *Voix* féminines les plus aiguës aux Sons les plus graves des *Voix* fémines les plus graves ; qu'on faſſe la même choſe pour les *Voix* d'hommes ; & non-ſeulement on n'y trouvera pas une différence ſuffiſante pour établir trois Parties d'un côté & une ſeule de l'autre : mais cette différence même, s'il y en a, ſe réduira à très-peu de choſe. Pour juger ſainement de cela, il ne faut pas ſe borner à l'examen des choſes telles qu'elles ſont ; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & conſidérer que l'uſage contribue beaucoup à former les *Voix* ſur le caractere qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Baſſes, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Deſſus, les *Voix* d'hommes prennent différens caracteres, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un ſeul : mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Deſſus que de la *Voix*

la plus aiguë, il ſe trouve parmi les femmes de très-belles *Voix* graves qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très-belles *Voix* aiguës qu'ils appellent *Soprani*; au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori*: de ſorte que s'il n'y a qu'un caractere de *Voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractere de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, ſi généralement les Parties en ſont diſtribuées en Italie comme en France, c'eſt un uſage univerſel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en pluſieurs lieux, & ſinguliérement à Veniſe, de très-belles Muſiques à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige ſouvent d'en ſubdiviſer pluſieurs. C'eſt ainſi qu'on diviſe les Baſſes en Baſſe-Contres & Baſſe-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Deſſus en premiers & ſeconds: mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé ſur quelque principe. L'eſprit général des Compoſiteurs François eſt

toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'eſt pour cela qu'on paroît aujourd'hui ſe borner aux Baſſes & Haute-Contres qui ſont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie ſi naturelle à l'homme qu'on l'appelle *Voix humaine* par excellence, elle eſt déjà bannie de nos Opéra où l'on ne veut rien de naturel ; & par la même raiſon elle ne tardera pas à l'être de toute la Muſique Françoiſe.

On diſtingue encore les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes dont les Sons ſont forts & bruyans ; des *Voix* douces dont les Sons ſont doux & flûtés ; de grandes *Voix* qui ont beaucoup d'étendue, de belles *Voix* dont les Sons ſont pleins, juſtes & harmonieux ; il y a des *Voix* dures & peſantes ; il y a auſſi les contraires de tout cela. Il y a des *Voix* flexibles & légeres, il y en a dont les beaux Sons ſont inégalement diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas ; il y a auſſi des *Voix* égales, qui font ſentir le même Timbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que ſon caractere a de plus avantageux. En Italie,

où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra, c'eſt toujours de nouvelle Muſique, les Compoſiteurs ont toujours grand ſoin d'approprier tous les rôles aux *Voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Muſique dure des ſiecles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *Voix* de même eſpece, & c'eſt peut-être une des raiſons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *Voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiecle dernier. Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les Muſes d'Italie célébrerent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célebre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme, & l'accord de tous ſes contemporains montre qu'un talent ſi parfait & ſi rare étoit même au-deſſus de l'envie. Rien, diſent-ils, ne peut exprimer l'éclat de ſa *Voix* ni les

graces de ſon Chant; il avoit, au plus haut degré, tous les caracteres de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre à ſa volonté, & les cœurs ſe fondoient à ſon pathétique. Parmi l'infinite de tours de force qu'il faiſoit de ſa *Voix*, je n'en citerai qu'un ſeul. Il montoit & redeſcendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Trill continuel marqué ſur tous les Degrés chromatiques avec tant de juſteſſe, quoique ſans Accompagnement, que ſi l'on venoit à frapper bruſquement cet Accompagnement, ſous la Note où il ſe trouvoit, ſoit Bémol, ſoit Dièſe, on ſentoit à l'inſtant l'Accord d'une juſteſſe à ſurprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *Voix* les parties vocales & récitantes pour leſquelles une Piece de Muſique eſt compoſée; ainſi l'on dit un Mottet à *Voix* ſeule, au lieu de dire un Mottet en récit; une Cantate à deux *Voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez DUO, TRIO, &c.)

VOLTE, *ſ. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danſe de même nom, laquelle eſt compoſée de beaucoup de tours & retours, d'où lui eſt venu le nom de *Volte*. Cette Danſe

étoit une eſpece de Gaillarde, & n'eſt plus en uſage depuis long-tems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix eſt l'étendue ou l'Intervalle qui eſt entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne paſſent gueres les deux Octaves en Sons bien juſtes & bien pleins.

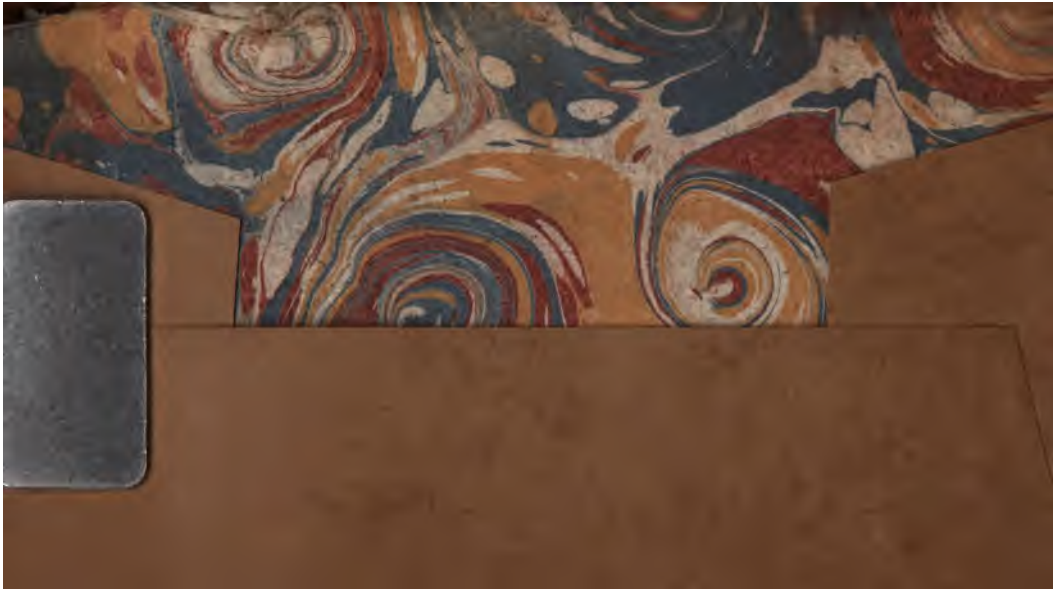
UPINGE. Sorte de Chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La premiere des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Tranſpoſitions, on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do*.

Z

ZA. Syllabe par laquelle on diſtingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si*.

F I N.